الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العددان ٦٣و٦٤ السنة السابعة عشرة ربيع وصيف ١٩٩٠



الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العددان ٦٣ و ٦٤ السنة السابعة عشرة ، ربيع وصيف ١٩٩٠

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الاجنبيـة »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم امانة التحرير .

* تعتذر هيئة التحرير عن نشر اية مادة لا تتوفر فيها شروط النشر .

* المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة لاترد لاصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

الاشتراك السنوي

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للافراد ٢٠٠ ل.س او ١٠ دولارات اميركية

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س او ١٥ دولار اميركي

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠ ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي ٣٥٠ ل.س او ٢٠ دولاراً اميركياً

الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي ٥٠٠ ل.س او ٢٥ دولاراً اميركياً

اعضاء اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س

المراسلات

باسم امانة التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ اوتستراد المزة

ص . ب ٣٢٣

هـ ٢٤٤٣٢٩

٢٤٤٢٩٩

كلمة التحرير

الأدب ، هـذه الفسحة الجميلة التي نزرع فيهـا همومنا وأرقنا ومخاوفنا ونشحن اجواءها بأحلامنا واتراحنا وطموحاتنا وافراحنا لاتنبت إلا ثمرا طيبا يغني النفس ويصقل العقل ، ويعم خيره على الزارع والجاني والبشرية جمعاء . اما ذات الاديب فهي تلك الذات المرهفة الحساسـة التي تعايش وتعاني وتصقل وتحلل ، وتستقرىء وتستنتج ، وترسـم لنا عالما قزحيا النسماته وقع ترنيمة فيفالدي ولآهاته طعم زفرات العاشقين، فتغنينا من غنى النفس والتجربة والخيـال ، وتصقل آراءنا وأفكارنا ، وتمدنا بالامل وتساعدنا على اجتراع وخزات الدهر المؤلمة احيانا،والمباغتة احيانا اخرى . وهنا تصبح الكتابة لونا جميلا من الوان الحب والحرص، وتصبح قيمة إنسانية مغنية ومعطاءة .

لهذا نكتب ، ولكن لماذا نترجم ؟ هل نترجم لنعرف الآخر ، أم اننا نترجم لنكتشف اختلافنا عنه ام تشابهنا معه ؟ اعتقد اننا نترجم طامعين في هـذه الاغراض مجتمعة . فكما انه لدينا فضول لمعرفة الآخر تحدونا

أيضا رغبة شعورية أو لاشعورية لاكتشاف اختلافنا عنه وتشابهنا معه. ومهما اختلف مصطلح التعبير والطريقة التي يعبر بها كتاب مختلفون في آداب مختلفة فالقاعدة بسيطة وثابتة وهي اننا نتفاعل مع مايلامس إنسانيتنا ويجد القنوات المناسبة لمخاطبة مشاعرنا وعواطفنا وأفكارنا . وفي كل ماورد هنا ، من مشكلة العزلة التي يعالجها تروماكابوتي الى متغيرات ومفاجآت العالم الجديد التي يصفها كتاب سوفييت والمان نكتشف دائما بعض مايشبه مافي أنفسنا وبعض مايختلف عنها ونرتاح لبعض مانكشف ونقلق لبعضها الآخر . ولكننا نأمل أن يجد القراء فيما اخترنا لهم في هذا العدد مايناسب أذواقهم واهتماماتهم . وعزاؤنا هو اننا حاولنا جاهدين فعل ذلك . واذا كان الكمال شيئا لايدرك « فان استمرار السعي اليه يعتبر من إدراكه » .

اود أن أشكر قراءنا الأعزاء على اهتمامهم المشكور بعددنا السابق وعلى ملاحظاتهم القيمة التي تم أخذها بعين الاعتبار . وهل لي أن أؤكد ثانية ان المجلة لن تغتني وترتقي الا من خلال آرائهم وملاحظاتهم المغنية التي أرجو ان تصلنا دائما . كما يسر هيئة التحرير أن تهمس للقراء الأكارم أن العدد القادم سيكون عددا خاصا عن الادب الاسلامي في جنوب آسيا وأن المجلة لترحب بمساهماتهم وآرائهم .

أمينة التحرير

د . بثينة شعبان

دراسات

الالسنية والادب

جان ايف تاديه : ت. د. قاسم المقداد

موقف الكاتب من أدب القرن العشرين

نيكولاي انا ستاسيين : ت . حكمت لميا

معنى الأم أوزه

روبـرت دارنتـون : ت. توفيق الاسدي

الألسُنية والأدبُ *

جان إيف تاديه

ترجمة: د. قاسم المقداد

١ ـ الالسنيـــة :

بينفينيست :

حوالي عام ١٩٦٠ كانت الامور تسير كما لو أن نهرا جوفيا صعد الى سطح الارض ليجرف معه أقدم المناهج بما فيها الظاهراتية Phenomenologie وليغرقها في مجراه . والواقع أن الالسنية البنيوية قد بلورت تأثيرها بفضل اسمين كبيرين هما رومان جاكوبسون (....) وإميل بينفينيست . وقد اكتشفت فرنسا الاول عبر مقالة كتبها (كلود ليفي نستراوس) . أما الثاني (بينفينيست) الذي تناوب في مقالاته منذ عام ١٩٥٠ على فكر فردينان دوسوسير المتجلي في كتابه « دروس في الالسنية العامة » بهدف نقده وتجاوزه فيما بعد ـ فقد نشر كتاب « قضايا الالسنية العامة » عام ١٩٦٦ (غاليمار) المتضمن أساسيات ابحاث . لن نسرد هنا تاريخ الالسنية البنيوية ، انما سنبين

التأثير الكبير الذي مارسته بعض الدراسات المضيئة ـ المنارات على النقد الادبي ولم تفقد من قيمتها أي شيء ، مع انها قلدت وطورت او انكرت قوتها ـ قوة كتابها ـ (ص ٥) ويلخص لنا بينفينيست هذا التاريخ في بضعة أسطر . اذ يقول في مقالته :

(« **البنية** » **في الالسنية** ») : التي ضمها كتابه : **قضايا الالسنيــة العامة** ، ص ٣٩) .

« لقد كان مفهوم اللسان كنسق ، مقبولا من أولئـك الذين تلقوا تعاليم سوسير في النحو المقارن أولا ، ومن ثم في الألسنية العامة . اذا ما اضفنا الى ذلك مبداين آخرين هما اولا : **اللسان هــو شكـل وليس جوهرا** ، وثانيا أنه **لايمكن التعرف على وحدات اللسان الا عبر علاقاتها مع بعضها بعضا** ، فاننا بذلك نحدد اسس المذهب الذي سيوضح ، بعد عشر سنوات ، « بنية الانساق اللغوية » . المبدأ الاساسي اذن هو أن اللسان يشكل نسقا تتحد أجزاؤه ضمن علاقة من التضامن والارتباط . ويقــوم هذا النسق بتنظيم وحدات هي عبارة عن علامات متفصلة قابلة للتجزيء تختلف عن بعضها وتحدد بعضها بعضا بالتنــاوب . ويعلمنــا المــذهب البنيوي أن النسق يسيطر على نظام العلامات ويهدف الــى استخلاص البنية من خلال العلاقات القائمة بين العناصر (....) ويبين الطابــع العضوي للتبدلات التي تطرأ على اللسان » . فاذا استبدلنا بكلمة« لسان» « عمل أدبي » فسنرى على الفور ، كيف يمكن تطبيق منهج مــن هــذا النوع على الادب ، لاسيما اذا عرفنا أن العمل « الادبي » هو لغة قائمة بحد ذاتها .

(لبينفينيست) مقولات أخرى قدمت : للدراسات الادبية مفاهيم أساسية تجلى أولها في مقالته عن « علاقات الزمن في الفعل الفرنسي » (١٩٥٩ ، قضايا ، ص ص ٢٣٧ ـ ٢٥٠) التي يقترح فيها اعادة عقلانية

معينة لتصنيف اشكال اللغة . ويشير الى انه لكي يتسنى لنا وصف الاشكال الفعلية في اللغة الفرنسية فان مفهومي الزمن والمظهر Aspect هما مفهومان غير كافيين . وينطلق في هذا التكرار الظاهري الذي يشكله تعايش شكلين بهدف التعبير عن الزمن، هما (عَمِل) Il fit (يعمل) Il fait وعلى هذا ينبغي اعادة بناء مجمل نظام الفعل Verbe الفرنسي لوجود نظامين زمنيين هما نظام **التاريخ** Histoire ونظام **الخطاب** Discours .

التاريخ هو سرد لأحداث الماضي دون تدخل المتحدث في السرد . اذن ما أن « تتسجل الاحداث في تعبير زمني تاريخي » حتى تصنف على انها أحداث « ماضية » .

والقاعدة الاساسية تقول بأن « الهدف التاريخي ، يشكل احدى الوظائف الكبرى للسان » . وتتصف **الملفوظية** التاريخية بأشكال محددة أولها سلبي « لغياب الشكل اللغوي لسيرة الذاتية » اذ لانجد في هـذا الشكـل لا « انا » ولا « انـت » ولا « هنـا » ولا « الآن » . لان السرد التاريخي لايستخدم سوى الشخص الثالث « هو » . بينما يتميز الجهاز الشكلي للخطاب بأنه يستخدم العلاقة انا ـ أنت . والشكل الثاني(ليس من حيث التعاقب الزمني انما من حيث ترتيب النص) هو «مجالالتعبير الزمني» الذي يتضمن ثلاثة ازمنة هي **الماضي البسيط** P. S او المبهم Aoriste ، والماضي الناقص Imparfait (المتضمن صيغـة الشرط التي تنتهي بـ Rait ، والماضي التام P. Q. P . وهذا المجال نادرا مايتضمن زمنا استشرافيا Prospectif اي الزمن الذي يلوح بالمستقبل». والنقطة الاساسية فيه هي استبعاد الحاضر . فعلى سبيل المثال ،يسوق لنـا (بينفينيست) مقطعين ، احدهما من كتـاب تاريخي والآخـر من روايـة تتشـابه فيهما الازمنة لان موضوعهما واحد . والمؤلف يجعل من

نفسه مؤرخا فيتوارى بشكل « لايتحدث فيه أحد معين هنا ، وتبـدو الاحداث كما لو كانت تسرد نفسها بنفسها » . أما النسق الثاني ، فهو نسق الخطاب الذي هو عبارة عن كل ملفوظية تفترض متحدثا ومستمعا يهدف الاول التأثير على الآخر بشكل ما من الاشكال » . ويمكـن لهـذه الخطابات ان تكون شفوية او مكتوبة اذا تعلق الامر بالبلاغة او بالرسائل أو بالمذكرات أو بالمسرح أو بالكتب التعليمية . اذن ، فالامر لاينطوي هنا، على التمييز بين لسان مكتوب وآخر مشفوه ولا بتمييز اللغة المكتوبة عن اللغة المحكية لان الخطاب ينتهي الى كلتيهما ، بينما يكون السرد دائمـا مكتوبا . ويتميز الخطاب عن السرد بوجود ازمنة فعلية Temps verbaux وباستخدام الاشخاص لها. والسرد يستخدم كافة اشكال الضمائر الشخصية بمطلق الحرية ، لكنه يفضل استخدام صيغة العلاقة انا ــ انت . أمـا الشخص الثالث فلا قيمة له الا في السرد التاريخي لانه لايعتبر شخصا. كما تستخدم كافة الازمنة الفعليـة عدا « الشكـل النمطي للتاريـخ » Forme typique ، والماضي البسيط ، والماضي المبهم . ومع ذلك فان للحظات « ثلاثة ازمنة رئيسية » لانجدها في السرد التاريخي وهي الحاضر والمستقبل والتام . اما الماضي الناقص فهو مشترك بين النظامين : السرد والتاريخ . وهكذا فان كون كامي Camus قد كتـب روايته **الغريـب** بصيغة الماضي المركب P. Compose ، وهو زمن الخطاب وليس بصيغة الماضي البسيط زمن السرد ، فان هذا الشكل من الكتابة يحمل روايتـه على الاستفادة من النظام الثاني : « انه زمن ذلك الذي يروي الوقائـع كشاهد وكمشارك . هو اذن ذلك الزمن الذي يختاره اي واحد يريد ان يوصل الينا الحدث المروي وان يربطه بحاضرنا » .

أن الاشكال المركبة والبسيطة تكون على علاقة لازمنيـة (حاضر ماضي مركب ، ماضي ناقص ، ماضي تام ، ماضي بسيط ، ماضي سابق ،

مستقبل ، مستقبل سابق) وتقـدم لنا ماضيا تاما Parfait أي انها تقدم لنا مفهوما « مكتملا » وظرفا « راهنا » واسبقية بالنسبة للزمـن البسيط ، وبالتـالي فهـي تقدم علاقـة « منطقيـة ولغويـة داخليـة Intra linguistique ، وليس علاقة زمنية تعاقبية ناشئة عن « واقـع موضوعي » . ولهذه الاسباب مجتمعة ، فان الاشكال الثانيـة المركبـة لاتستخدم بمفردها . ويكمل بينفينيست هذه الدراسة حول نظام الفعل بدراسة أخرى عنوانها « طبيعة الضمائر » (١٩٥٦ ، قضايا ، ص ص ٢٥١ ــ ٢٥٧) . ومثلما لاتقع الازمنة في نفس المستوى فكذلك الضمائر. مفهوم الشخص هو مفهوم حاضر في انا ــ انت . وغير موجود في هو . ومن هنا ينبغي على التحليل ان ينطلق من انا . وفي الوقت الذي يردفيه الاسم الى « مفهوم ثابت وموضوعي » هو دائما نفسه ، فان الضمير انا (نظرا لعدم وجود موضوع يمكن تحديده بانا) يحيل دائما الـى كائـن وحيد ومختلف . ف **انا** ليس موضوعا ، انما « يدل على الشخص الذي يعلن عن الظرف الراهن بخطاب يتضمن **انا** » .

لكل **انا** مرجعية خاصة ، وهو امر يقود الى أن **انا** يعين الشخص الذي يتكلم وذلك الذي نتكلم عنه . فالشخص المتحدث يقول شيئا ما عن نفسه وكذلك الامر بالنسبة لـ **انت** ، الذي هو الفرد الذي نتحـدث اليه في « الظرف الراهن للخطاب والذي يتضمن الظرف اللغوي **انت** » . ومن هنا نستنتج أن الارجاع الى ظرف الخطاب والى الملفوظية ، يوحد **انا** بـ انت عبر سلسلة من المؤشرات كالضمائر والظـروف ، والتعابـير الظرفية التي سواء كانت زمانية أم مكانية فانها لاتكتفي بابراز أو اظهـار ذلك الظرف انما تربطه بالفاعل الناطق) . وهذه المؤشرات ترتبط جميعها « بالظرف الراهن للخطاب » ، والا فان اللسان سيلجأ الـى استخدام

عبارات أخرى تتعارض مع الاولى وترجع الى الواقع او الى (الظرف) التاريخي : أنا تتعارض مع **هو** ، و **هنا**،مع **هناك** والآن مع **اذن**، والبارحة مع العشية ، والاسبوع القادم مع الاسبوع المنصرم وهكذا . المهم اذن هو فهم أن نظم التعبير لاتحيل الى الواقع انما الى الملفوظية الوحيدة كل مرة متضمنة تلك النظم ، لانها علامات فارغة قياسا الى العالم الموضوعي ، لكنها تمتلىء حالما ينهض بها متحدث معين . » وهي «تحول اللغة الى خطاب» . وهذه العملية تنطبق على كافة العناصر القابلة للتطابق معها شكليا ، ومنها الفعل الذي يرتبط دائما بفعل الخطاب Acte de discours. لكن الحال لايكون دائما على هذا المنوال . وهنا ينبري بينفيسنيست الى تعريف هذه الملفوظات التي لاتخضع « لشرط الشخص » والتي لاتحيل الى نفسها انما الى ظرف موضوعي » . وهذا المجال ، هو مجال«الشخص الثالث » الذي يعرّف على أنه « الصيغة الوحيدة لعملية اللفظ الممكنة لظروف الخطاب التي ينبغي أن تحيل الى نفسها . وهذا الشخص يحل محل « العنصر المادي للملفوظ » ولا يرتبط بأية مرجعية لموضوع غير محدد ولا يعكس أبدا ظرف الخطاب ، كما يتضمن عدة متغيرات ضمائرية أو اشارية . للخطاب اذن « مؤشراته الخاصة به » تلك التي تتعارض مع اللسان المعتبر على أنه سجل من العلامات » .

وفي دراسة كتبها بينفينيست حول « الذاتية في اللسان » (١٩٥٨ ، قضايا ص ص ٢٥٨ ـ ٢٦٦) نجد تحديدا لخصائص الخطاب. حيث يؤكد المؤلف فيها ان اللغة ليست اداة ، أي انها ليست شيئا مصنوعا انما تكمن في طبيعة الانسان الذي لم يصنعها » وبدورنا ، لن نتوصل أبدا الى معرفة تلك اللحظة الاسطورية التي قد يصنع فيها رجلان اللغة ، وحتى لو كان الانسان معزولا عن الآخرين فانه لن يتمكن من ذلك

ابدا : « ان الانسان الذي نجده في العالم هو انسان يتحدث الى انسان آخر . واللغة تعلمنا كيف نعرّف الانسان » . ويعود السبب الاساسي في ذلك الى انه ، في اللغة ومن خلالها يتشكل الانسان كفاعل : و **انا** هو الذي يقول **انا** . والذاتية ليست سوى انبثاق خاصية « أساسيـة » من خصائص اللغة في الكائن » .

انا يرتبط بـ **انت** ، لانه لاتمكن البرهنة على الذات الا عن طريق المتضادات » . وشرط الحوار هذا هو الذي يكوّن الشخص لانه يتطلب ان يتحول **انا** الى **انت** بشكل متناوب ، ضمن خطاب الشخص الذي يعين نفسه ، بدوره ، بواسطة **انا** . هاتان العبارتان هما عبارتان متكاملتـان وتحل الواحدة منهما محل الاخرى » . و « يتكشف الاساس اللغـوي للذاتية » عبر « علاقة جدلية » تشمل **انا** و **انت** وتعرّفهما عن طريق علاقة متبادلة وبذلك تنشأ اللغة كلها من **الذاتية** .

الواقع ان الضمائر الشخصية توجد في كافة الالسن « واللسـان الذي يفتقر الى التعبير عن الشخص لاوجود له » . والضمائر لاتحيل الى مخلوق مفرد يكون دائما نفسه ولا الى مفهوم الـ **انا** إنما الى « فعل الخطاب الفردي الذي يلفظ فيه الضمير ويحدد التحدث » . في اللحظة التي يقول فيها المتحدث **انا** فانه يمتلك اللسان كله ، وبالتالي فهو يلحق بنفسه تعبير الزمانية وكل لسان ينظم مفهوم الزمن عن طريق الاحالة الى الحاضر . لكن هذا الحاضر لايرجع الا الى معطى لغوي (المعلومات أو الافكار الثابتة والمقبولة في لسان ما ــ المترجم) .

و « يتطابق الحدث الموصوف مع ظرف الخطاب الذي يصفه » . الحاضر هو « الزمن الذي نتحدث فيه » . لذا فان التعبير عن الزمانيـة هو تعبير عن الذاتية واللغة تقترح ، الى حد معين ، أشكالا فارغة يملكها كل متحدث يمارس الخطاب ويرويها لـ « شخصه » ، معرّفا ، في نفس الوقت ، ذاته ، على انه **انا** ، وشريك لـ : انت » .

ان الشكل **هو** ينتمي بالضرورة الى الخطاب الذي يلفظه انا . ويختتم بينفينيست حديثه بالقول « ان عددا كبيرا من المفاهيم اللغوية التي تظهر مختلفة « اذا أعدناها الى اطار الخطاب، الذي هو اللسان، الذي ينهض به الانسان المتكلم، والى شرط الذاتية المتبادلة التي وحدها، تجعل التواصل اللغوي امرا ممكنا » . نضيف بأن الامر نفسه ينطبق على عـدد مـن المفاهيـم الادبية . في هذا المجال، فقد سبق بروست Proust بينفينيست، حيث اشار في مقالته « حول أسلوب فلوبير » (١٩٢٠ ضمها كتابه : ضد سانت بوف، دراسات ومقالات، مكتبة لابلياد، ١٩٧١) الـى ان فلوبـير « باستخدامه الجديد والشخصي لصيغتي الماضي التام، والماضي المبهم، ولاسم الفاعل ولبعض الضمائر وحروف الجر قد جدد بمقولاته هذه ــ مثله مثل **كانت**، رؤيتنا للاشياء ولنظريات **المعرفة**، ولنظريات واقع العالم الخارجي » .

لقد غيرت دراسات بينفينيست منهجنا للادب لانه لغة قبل كل شيء فاذا كانت اللغة مادته واداته فهي مادة محملة بالمعنى . والكاتب يرث نظام الضمائر ونظـام الفعـل ولا يختارهما، انما يتصرف بهما . ويمكننـا استخلاص أسلوبيات الانواع الادبية مـن الضمائر الشخصيـة مثل **انا** الشعـر الغنائي Lyrique والسيرة الذاتيـة والمذكـرات والـروايـة الشخصية **وانت** في رسائل الهجاء وفي الشعر الغرامي، وفي رواية ميشيل بيتور M. Butor **التعديل** (وهي رواية تعطي الانطباع بأنها مخالفة لما هو مألوف) . وتتميز الرواية بوجود السرد « التاريخي » الـى جانب الخطاب . فالخطاب المتبادل يدل على وجود الحوار سواء اكان ذلـك الحوار فلسفيا أم سياسيا أم مسرحيا . ومن هنا نرى الكيفية التي يقيم الادب من خلالها علاقات مع نظريـة جاكوبسون Jakobson حـول

الوظائف . فوجود الضمير هو مؤشر على وجود الوظيفة و **الأنا** يحيل الى الوظيفة الانفعالية وال **انت** الى الوظيفة الندائية ، اما **هو** فيحيل الـى الوظيفة **المرجعية** .

ومن بين المقالات التي تركت اثرا كبيرا في النقـد الادبي ، مقـالة بينفينيست « علاقات الزمن في الفعل الفرنسي » بسبـب تمييزها بـين **التاريخ والخطاب** .

وسنرى في الواقع كيف سيلجأ تحليل القصة (السرد) الـى هذا التمييز باستمرار حتى وان تغير المصطلح مثل خيال/سرد (ريكاردو) ، حدث/ تاريخ (جينيت) ، سرد/تعديل فينريش ، حـدث/ موضـوع (الشكليون الروس) الخ .

فينريش ونظرية الزمن :

ان الدراسة التي كتبها هنري فينريش بعنوان : الزمن ، السـرد والتعليق (١٩٦٤ ، الترجمة الفرنسية ، ١٩٦٣ ، سوي) تكمل المبادىء التي طرحها بينفينيست وتطورها لتفهمنا آلية عمـل مختلف الاجناس الادبية بشكل أفضل . وانطلاقا من بعض النصوص فقد رفض فينريش الوقوف عند حدود الجملة التي افترضها بعضهم (بلومفيلد واليونز) «أكبر وحدة للوصف القواعدي » واقترح منهجه في « الالسنية النصية » التي يفترض أن تكون تطويرا للالسنية البنيوية » (يقول) : « ان الامر يتعلق من بين مجموعة أخرى من الامور ، بتفجير اطار المقطـع Syllabe في علم وظائف الاصوات اللغوية Phonologie ، واطار الكلمة في علم الدلالة اللغوية Sémantique وتفجير الجملة في علم التراكيب Syntaxe بوجه خاص . ويتحدد النص على انه « تعاقب دالّ » من العلاقات اللغوية بين انقطاعين واضحين في الاتصال (كجزئي « غلاف الكتاب » مثلا) .

وقد توصل فينريش الى تمييز مجموعتين زمنيتين ، تتضمن الاولى، في اللغة الفرنسيــة ، الماضي البسيط والماضي الناقص والماضي التام ، وصيغة الشرط . ونجد المجموعة الاولى في التعليــق Commentaire والثانية في القصة (السرد) Recit وهذه « الملاحظة تنطبـق علـى نصوص باكملها كما تنطبق ايضا على المقاطع مهما اختلفت اطوالها » . اذن فالتحليل الشكلي يقوم بنقل رسالة محددة الى المستمع او القارىءوهذه الرسالة هي عبارة عن تعليق او سرد لان تأثير الازمنة الفعلية Verbaux ينتشر في أرجاء النص . وتستكمل هذه الرسالة بالضمائر الشخصيــة التي تقسم العالم الى ثلاثة ظروف اتصالية : ظرف المتحدث(أو المرسل) كما يقول جاكوبسون ، وظرف المستمع (أو المتلقي) وظرف « ما تبقى » بشكل نعرف معه في اية لحظة عمن وعمًا نتحدث . والحـوار الدرامي والبيان السياسي ، والافتتاحية الصحفية والوصية والتقريـر العلم. والبحث الفلسفي والتعليق القانوني » كلها ترتبط بأزمة العالم المعلق،علي ويكون المتحدث والمستمع متوترين لان الامر يتعلق بجـزء من الفعـ Action . وتؤدي أزمنة العالم المروي الـى ظروف أخرى للتعبيـر Locution كما في : « تاريخ الشباب » ، قصص الصيد ، الحكايــة والسيرة ، والاسطورة الورعــة ، والخبر المكتوب بشكل جيــد ، والسرد التاريخي والرواية . والاشارات اللغوية ذات القيمــة السردية تقـول للقارىء بأن الملفوظ هو عبارة عن « سرد » فقط وانه « بامكانة » الاصغاء اليه بشيء من التجرد .

هذا التعبير يؤدي الى تأكيد جوهري هو انه لايجوز وصف الأزمنة الفعلية بواسطة الزمانية أو بالمدة او بمفهوم الماضي انما بواسطة جنس الخطاب او السرد حيث تكون الازمنة مندمجة فيهما وتشـير اليهما . الحقيقة ، أن النحويين يترددون حول هذه النقطة فيقولون ان الحـاضر

يدل على « اللحظة الراهنة » او على « عادة » او على « وقائع لازمنية» أو على « وقائع ماضية ومستقبلية » . ونستنتج من ذلـك أن الحاضر يقوم بوصف « موقف تعبيري معين ويشير الى أن للنص طبيعـة تعليقية Commentative وكذلك الامر بالنسبة للازمنة الفعلية Temps verbaux الخاصة بالعالم المروي . فالماضي الناقص Imparfait والماضي البسيط P. Simple من شأنهما أن يحيلا الى أي موقف كان في الزمن وفي المدة. وهكذا فان روايات الاستباق Anticipation تكتب بصيغة الماضـي الناقص أو الماضي البسيط وفي عبارة مثل «كان ياماكان» Il était une fois التي تبدأ بها حكايا الجنيات فان الماضي الناقص يكون مجرد اشارة الى بداية « العالم المروي » أي الى « بنية عالم يختلف عن ذلـك الـذي يحيط بنا » . فاذا استخدم توماس مان في روايته **الجبل السحـري** ، الزمن الناقص فذلك يدل على أن ماضي الرواية هو ماض منقطع عـن وجود وعن واقع العالم وأنه لايمكن الدخول في العالم او في أسراره الا عن طريق السرد . وهذا يقودنا بالتالي ، كغيرنا من النقاد ، الى التمييز بين زمن مروي وزمن للسرد حيث يكون الثاني حرا ازاء الاول فهو اما أن يقوم بتكثيفه او باللحاق به أو بتوسيعه كما يشاء . وهنا يبدو فينريش أكثر دقة من بينفينيست رغم مايدين به الاول للثاني.أولا لان زمنا واحدا لايمكن أن ينتهي في نفس الوقت الـى نظام التعليـق Commentaire ونظام السرد . ثم لانه لايمكن للزمن الانتقال من مجموعة الى أخرى تبعا للشخص (الاول أو الثاني ، **أنا** ، أو **هو** على سبيل المثال) . يقرر فينريش وجود نظامين تامين ومغلقين دون تقييد أو استثناء . ربما يكون تحليل بينفينيست أكثر دقة وتنوعا لكن تحليل فينريش أكثر شمولا وأكثر قوة لانه يستند الى دراسة نصوص كاملة . هناك تمييز آخر ينبغي ادراجه بين زمن الفعل Action وزمن النص ، هو أن نظام الازمنة يعبر عن

التفاوت او التطابق بين الاثنيين . وفي نظام السرد كما في نظام التعليـق تكون « النقطة صفر » أمرا متوقعا لان الحاضر يكون في أحدهما والماضي الناقص أو البسيط في الآخر ، « كأنمـا الازمنـة الاخرى تدعو المستمع الى أن يعير انتباهـه للعلاقة بين **زمن** النص وزمـن الفعـل Action سواء تعلق الامر بالاستذكار أم بالاستشراف. ويمكن جمع هاتين العبارتين الاخيرتين في عبارة واحدة هي « منظور التعبير » Perspective de locution وهكذا فان المستقبل Futur يعبر عن الاستشراف في نظام التعليق ، وصيغة الشرط Conditionnel تعبر عن الاستشراف في نظام السرد ، بينما يعبر الماضي المركب عن الاستذكار في التعليق . لكن ينبغي الا نخلط بين الزمن الماضي وبين القصة Recit » لأنني أقدر على سرد الماضي، وهي وسيلة للخلاص منه ، عبر لغة السرد ، لكن يمكنني أيضا التعليق عليه . وفي اللسان هناك نوعان من الماضي : الماضي الذي هو ماضي المباشر والذي أعلق عليه ، كما هي الحال في كل ما أصادفه في ظرف التعبير المحسوس : انا موجود ، أما الآخر فهو ذلك الذي يقوم السرد بفصلهعني، تماما كما هو الامر بالنسبة للمصفاة » ، وعلـى العكس ، فـان السرد لايتحدث دائما عن الماضي ، اذ قد يقوم الحاضر او المستقبل بذلك . من ناحية أخرى ، ان الازمنة لاتتضمن الحقيقة دائما : « للعالم المعلق عليه حقيقته ، ويشكل الخطأ والكذب ضدين لهذا العالم . وللعالم المروي حقيقته « وضده التخيل » . كذلك فان هذا الزمن أو ذاك لهما شعرهما: الغنائية والدراما للاول ، والملحمة للثاني .

بعد أن ميز فينريش موقف التعبير Attitude de locution (القصة / التعليق) ومنظور التعبير (استذكار /درجة الصفر/توسع) يقوم بادخال مفهوم ثالث هو الابراز Mise en Relief الذي يعني أن وظيفة الازمنة تنطوي على ابراز النص باسقاط بعض المضامين في المقدمة

ودفع البعض الآخر الى الظل أي الى المؤخرة » . في الواقع ، ان الانتقال من زمن لآخر ، لايتم بالصدفة ، انما يخضع الى قوانين . ففي نص سردي ما نرى أن الانتقال من الماضي الناقص الى الماضي البسيط ، ومن هــذا الى ذاك هو انتقال متوازن ، لكن الفرق الاساسي ، والقاعدة الاساسية لايكمنـــان في أن الماضي الناقص يعبر عن المــدة أو الاستقـرار Durée والماضي البسيط عن فترة محددة من الزمن ، كما تعلمنا في الماضي ، انما القاعدة هي ان الماضي الناقص في القصة Recit هو زمن الموقع الخلفي Arrière - Plan وان الماضي البسيط هو زمـن الموقــع الامامي Premier - Plan ويتساءل فينريش عما سنضعه في مقدمة القصة ، مقتربا في هذا من ذلك الادب الذي تأخذ اللسـانيات النصية منه أمثلتها . ان الموقع الاول هو موضوع القصة ، والاساسي في ملخص ما ، هو الامر الذي يشير اليه العنوان ، او هو الذي يشد الجمهور الى تاريخ يختلف عن اليومي . أما الموقع الخلفي ، على العكس ، فهو الـذي قد لايثير الانتباه وحده ، لكنه يساعد المستمع علـى التوجه عبر العــالم المروي ويسهل الاستماع اليه ، وهذا التناوب لايجد مكافئه في نظام العالم المعلق عليه (الحاضر ، المستقبل ، الماضي المركب) وهو يقع ، في أغلب الاحيان، في الموقع الاول ويحدد الحالة المتجاوزة للغة Extra - linguistique

في القصة يكون التوزع بين الموقع الامامي والموقع الخلفي مســألة تتعلق « بجنس القصة لكنه يكون أيضا مسألة تتعلق « بمزاج المؤلف » . عند فوليتر ، وفي كانديد Candide على سبيـل المثــال ، ينــدر وجـود الماضي الناقص « والقصة تظل تقريبا في الموقع الامامي » ، صارمة — وسريعة وقوية كالكاريكاتير . على العكس ، فان هيمنة الماضي الناقص عند Flaubert كما في الرواية الواقعية والطبيعية في القرن التاسع عشر ،

هي هيمنـة قابلة للتفسـير لان العلاقة تنقلـب بـين الموقـع الخلفـي (السوسيولوجي) الذي لاتكف أهميته عن التطور وبين الموقـع الأمـامي الذي يمّحي أمامه » . هناك بعض النصوص المحملة بالمعنى « القطعـي » (« الموت ») أو الاستمراري فتستخدم بصيغتـي الماضي النـاقص والبسيط لنفس السبب . بعد هذا يتطرق فينريش الى قضية الانتقال بين القصة Récit والتعليق Commentaire ومن زمن الاولى الى زمن الثاني ، وهذه الانتقالات غير المتجانسة Hétérogènes هي أندر من تلك التي ، في نص ، داخل نفس النسق (أي الانتقالات المتجانسة). والانتقال المتجانس يضمن انسجام وقوة النص ، أما التغاير فيضمـن غناه بالمعلومات . اذا عاينا الانتقال من القصة الى الحوار Dialogue نلاحظ أنه اذا كانت القصة مكتوبة بالشخص الثالث ، فان الشخص الاول يتناوب مع الثاني في الحوار ، وأن ازمنة التعليق تحل محل أزمنة العالم المروي (انتقال متغاير) يعززه فعل اتصال مثل (« يقول ») ، بالمقابل اذا دخل الخطاب والحوار بشكل غير مباشر في الاسلوب غير المباشر ، فاننا نحرم أنفسنا من المؤشرات الاساسية التي هي تغير الشخص والانتقـال الزمني . عند ذلك يتم الاعتماد على أفعال الاتصال التي تضاف اليهـا المؤشرات الزمنية كغياب الماضي البسيط والماضي السابق P. Antérieur أما بالنسبة « للمنولوج الداخلي » الذي تمكن تسميته أيضا « بالخطاب المعاش » أو « الخطاب اللامباشر الحر » ، فهو خطاب غير مبـاشر ولا يرتبط بأفعال الاتصال (« يقول بأن ... ») وهو يتعلـق بالكلام مثلما يتعلق بالافكار . من ناحية أخرى يمكن التعرف عليه بفضل « مراكمـة العناصر الاسلوبية الموجهة لذكر المدلول » أسلوب شفوي . وقضية تطابق الازمنة ترتبط بقضية الانتقال الزمني . واذا طرحت المسألة على صعيد الجملة ، فان اللسانيات النصية تتجاوزها ، كما تتجاوز الجدل الذي

ولدته (مسألة الجملة) بين النحويين . فهل ينبغي القول « كنت أعرف أن الارض كانت تــدور حول الشمس » أم « كنت أعرف أن الارض تدور حول الشمس » ؟. في الحالة الاولى يكون الانتقال متجانسا لأننا نبقــى ضمن العالم المروي نفسه ، أما في الثانية فلا يكون الانتقال متجانسا ، لأننا ننتقل فيه من القصة الى التعليق اذن ، فمجمل التحليــل يلتقــي بالتمييزات النظرية الثلاثة التي قام بها فينريش وهي : موقف المتحدث، ومنظور التعبير Locution والابراز Mise en relief حين ننتقل من الحاضر الى الماضي الناقص فان موقف التعبير يتغير ، والانتقــال مــن الحاضر الى الماضي المركب يعبر عن منظور التعبير ، والانتقال من الماضي الناقص الى الماضي البسيط هو إبراز . وهذان المفهومان يسمحان لهــذا المنظور عندئذ بتحليل صيغة الـ Conditionnel ، والماضي النــاقص (ذي الصلاحية المحدودة) ، والوهمي Irréél وصيغة النصــب Subjonctif (الذي ينطوي دوره على تحديد صلاحية الخطاب »). كما نلاحظ أن بعض الظروف ، وليس جميعها ــ تفضل الاتحاد بالقصة، مثل « مساء البارحة » ، « في تلك اللحظة ، الغد » وكذلك الامر بالنسبة للابراز ف « في الحال » تتحد بالماضي البسيط ، و « دائما » بالمــاضي النــاقص . وهنــاك بعض الظــروف أو الروابط Conjonctions فتستخدم للاشارة الى الانتقال المتجانس أو اللامتجانس (اذا ارتبطــت OR (على هذا) بالماضي البسيط فانها تدل على الانتقال الى الموقــع الامامي) . أما بالنسبة للصيغ Modes (كالمصدر واســم الفاعــل أو اسم المفعول والنصب Subjonctif) فيرفض فينريش نظريتهــا التقليدية ويرى فيها أشكالا شبه منتهية Semi - Finies (لأنها تضحّي بموقف التعبير أحيانا وبالابراز أحيانا أخرى) وتنقل معلومة محددة . ويفسر وجودها بأن « السياق لايتطلب أكثر من ذلك . وهذه الاشكال

شبه المنتهية لاتكون وحدها ، فنحن لانتحدث مستخدمين سلسلة من المصادر أو أسماء القول أو أسماء الفاعل او النصب ، انما نلجأ ، في أغلب الاحيان ، الى استخدام أفعال منتهية . وهذه الافعال هي التي توضح حالة القول عن طريق تقديمها له معلومة تامة . وعلى ذلك يمكن للشكل شبه المنتهي أن يلحق بهذا التحديد Indication ويقتصد فيه ليتكون بشكل مؤكد . وهكذا نرى كيف يمكن للتحليلات اللسانيةالجديدة (ربما يحتاج كل جيل الى وصف لسانه من جديد) ان تفسر الظواهر الادبية . فلا يمكننا تحليل رواية الغريب L'étranger (بسبب الاستخدام المستمر للماضي المركب) ، كما لايمكننا تحليل رواية التعديل La modification ، لا الجمل الاولى من بجوار سوان لبروست دون اللجوء الى نظرية لسانية للازمنة والضمائر والخطابات. مايستوقفنا عند بينفينيست أو فينريش ليس كونهما يقدمان بيانات صراع أو برامج انما لانهما يقدمان لنا نتائج . ونجد أثر الجدالات التي اثارها الوصف الالسني للنصوص في عدد كرسته لهذا الموضوع مجلة **اللسان الفرنسي** Langue française (أيلول ١٩٧٠) كما كرست عدد (أيلول١٩٦٩) للأسلوبية . ومن ناحيتهم ، أكد الشعراء أنه لم يكن فهم الادب ممكنا دون وجود نظرية للغة ، التي قدم بول فاليري أكمل توضيح لها في القرن العشرين . ففي **دفاتره** (التي نشر منها المركز الوطني للابحاث العلمية CNRS طبعة مصورة كاملة لـ ٢٨٠٠٠ صفحة ، اذ يمكن الاستعانة بالمختارات (لابليياد) التي قامت بها جوديت ـ روبنسون فاليري اذ قدمت لها عرضا موضوعاتيا ، وكذلك كتاب ج . شميث ـ ريدفلت : **بول فاليري السنيا في الدفاتر ، طبع** كلينكسيك ، ١٩٧٠) .

بول فاليري ، ألسنياً :

في الدفاتر Cahiers تقرأ أولا نظرية حول وظائف اللغــة . واللغة فعل يشير قبل أن يعني ، يشير الى أن أحدا يتكلم ويفترض في نفس الوقت ، دائما وجود متلق ، وبعد أن يتم الاتصال ، تصبح اللغة كالنقد . ومعنى الكلمة ، هو « سعر » هذه الكلمة ، ولا قيمة لها الا من خلال عملية التبادل . وتنتفي الرسالة العادية حينما يتحقق هدفها وهو الفهم . أما الرسالة الشعرية ، فعلى العكس لانها تسعى الى الاحتفاظ بمبدأ الغموض Ambiguité ، لان للكلمــة الشعرية عدة معان ، فهي تشبه شيئا ما (باعتبار أن أي شيء هو ملتبس) . والكـلام الشعـري « ينتج » أكثر مما ينقل ، فبيت جميل من الشعر لا يظـل مجرد مؤشر انما يتحول الى واقعة او حدث Fait .

وراء هذه النظرية القريبة جدا من نظرية جاكويسون ، يكمن تفكير ماحول العلامة Signe ، ألح فاليري ، منذ ١٩٠٢ على طابعها الاعتباطي وعلى قابليتها للتعدي أو الانتقال Transivité . وبمـا أن الفهـم يقوم على الغاء العلامات « فان معنى العلامة ليس سوى ذلك الدور الذي تقوم به أي هو الفعل الذي يثيره » . وللعلامة بنية ثلاثية (موضـوع ، صورة عقلية وعلامة) ثم رباعية (عندئذ تنقسم العلامة الـى صـوت Son وفعل ACTE ينتج هذا الصوت) . وتنقسم الاشياء غـير المتجانسة مرة أخرى ، عن طريق اللغة ، الى نظام متجانس . (لكـن) الكلمات ليست هي الاشياء نفسها والكاتب وحده ، من شأنه أن يضـع القارىء في حالة مستمرة تفهم فيها الكلمات على أنها أشياء . وهكذا فان أعجوبة اللغة الكبرى هي أنها لاتكلف أكثر من الكتابة (لامتناهي ،غرفة، محيط أو طشت) ، أما الحدود فيفرضها علم التراكيب Syntaxe .

بين العلامة والمعنى ، اللذين لاتشابه بينهما ، هناك علاقة متبادلة افتراضية متماثلة تقوم بتحديد الكلمة (التـي تعـادل الصمـت تعبئـة جديدة من الحساسية أو من تغير النبرة ،) . مع ذلك ، وهذا هو المظهر الجديد الثالث لهذه الفكرة ، فان « الكلمة لاتقبل التقسيم مادامت تنتمي الى حركة الخطاب » ولا يمكن عزلها عن النسق الذي تنتمي اليـه ولا معنى لها الا ضمن السياق ، أما الجملة فهي انتظار وتدرّج ، لان المعنى الشامل لايتقرر الا في النهاية : « اذا عرف المعنى في منتصف الطريق فان الجملة تفقد أهميتها . اذن فالكلمات ذكريات والجمـل Propositions استجابة لانتظار ما . والجملة هي فعل أي حاضر . وهذه السلسلة التي تنضاف العناصر فيها بعضها الى بعض ، والتي تنطلق مـن العام الـى الخاص هي نسق من العلامات التي تتغير الدلالات فيها وتكتفي ببعضها بعضا وبشكل مشترك .

أما الشعر فيتجاوز اعتباطية العلامة ليصل الى توازن بين الصوت والمعنى ويمنع استنفاذ العلامة من أي معنى كان اذ ينبغي على جسمهـا الكلامي Verbal ان يكون صلبا وغامضا بشكـل يكـون للتنغيـم Intonation معنى ، وان يكون لمعنى الكلمات صوت ، وهناك من ناحية أخرى بين العلامات الادبية علاقات غير العلاقات الدلاليـة (كالتناظـر والتضاد والتشابه المحسوس ، ووجود آثار متناغمة Harmoniques وبحور شعرية) . القصيدة هي اذن ، عبارة عن آلة تعمل بواسطة اللغة تغير القارىء مستفيدة من الخواص السمعية Sensoriels والدلاليـة للكلمات . والجملة الادبية لاتقدم المعنى انما تدل عليه ، وهي دائما غارقة في هندستها الملموسة .

إننا نجد أفضل وادق تعبير عن نظرية فاليري الشعرية واللسانيـة دفاتره ، وذلك على حساب موت الادب . والشاعر بالنسبة للألسني هو

كالفيزيائي بالنسبة للمهندس . لكـن عام ١٩٢٢ انتصر الالسنـي علـى الشاعر . فتعجب عندئذ من رجل استطاع وحده ، وبفضل عبقريتهالتي اكتسبها بالتعلم الذاتي مثله في ذلك مثل مالرو Malraux ، انيكتشف او أن يعيد اكتشاف النتائج الاساسية للالسنية السوسيرية والبنيويـة لكنه لم ينشرها كما فعل Mr Teste .

ان رجلا يتطابق ، بالنسبة له، الخيال والمعرفة مـع البناء ، لـم يكشف لنا بنفسه عن مكوناته . من ناحية أخرى وبينما كان يعتبر العمل الادبي نتاجا فرعيا لأبحاثه النظرية ، فان تطور الالسنية ، يدل على أن (فاليري لم ينشر شيئا من هذا) وأن الآخرين قد طوروا أفكاره . ويكمن غموض التقدم العلمي في أنه يمكن للعالم أن يحل محل عالم آخر ومثل هذا الرجل الرصين اللطيف الذي توارى عبر الدخان الصباحيللسجائر الزرقاء هناك الكثير من الالسنيين ، لكن ليس هناك أي شاعر .

٢ ـ الأسلوبيـة :

الأسلوبية هي فرع من فروع الالسنية التي تطبق على الادب. ومن المؤكد أن أولى الدراسات الاسلوبية أي دراسة شارل بايي Ch. Bailly (١٩٠٥) ، لاتعالج الادب مباشرة لانها عبارة عن وصف لوسائل التعبير التي يقدمها اللسان Langue وليست دراسة استخـدام المؤلف لهذه الوسائل . واللسان ، بحسب بايي ، يتضمن قيما أسلوبية يجدها الكاتب جاهزة . ومنذ بداية الاسلوبية الحديثة ، هناك تمييز بيناللسان والكلام (وهو مفهوم موروث عن كتاب سوسير **محاضرات في الالسنيـة العامة**) وبين النسـق Système والنص ، وبين المدونـة Code والرسالـة Message . وقد رأينا في الفصـل الثاني كيف طبـق ليو سبيتزر ، بعد عدة سنوات ، الاسلوبية على العمل الادبي ، وفيأغلب

الاحيان ، على عمل محدد ، اي على عدة ابيات من الشعر ، وهو ماقام به الشكليون الروس أيضا . وبحماسة المجددين ، **قام هؤلاء بوضع** أسلوبية العصور ، والاجناس والمؤلفين والاعمال الادبية والقصيدة والصفحة والكلمة ، انما دون الاخذ بفكرة بايي حول أسلوبية اللسان أو الكلام الجامد وغير الادبي . ليس بالامكان سرد مراحل هذا التطور ، لذا نحيل القارىء الى مجلة **اللسان الفرنسي** التي كرست عدد أيلول ١٩٦٩ للاسلوبية والى كتاب بيير غيرو P. Guiraud : **دراسات في الاسلوبية** (كلينكسييك ١٩٧٠) ، والى **القاموس الموسوعي للعلوم الانسانية** لواضعيه أوزوالد ديكرو ونرفيتان تودوروف (سوي ، ١٩٧٢) .

قامت الاسلوبية التقليدية ، منذ زمن طويل ، على الحسابات الاحصائية التي تبرز ابتعاد الكاتب عن معيار معين أو عن اللغة اليومية أو اللغة العلمية ، صحيح أن كل اختلاف من شأنه أن يصبح « أسلوبا » ، لكن مثل هذا المنهج ينطوي على عيوب ، لذا ينبغي استكماله بمنهج آخر ، كما اشار الى ذلك أحد أساتذة هذا الفرع المعرفي وهو جيرالد انطوان G. Antoine حينما قال : حيثما توجد ممارسة الانزياحات Ecarts والعلامات غير النحوية ، فان تحليل ملونات التعبيرية لابد وان ينتهي الى المجال الكمي . وكما هو الامر بالنسبة للكلام العادي ، فلا بد من وضع جداول تتضمن الاخطاء ، ويمكننا في مجال اللهجات Idiolectes الادبية [الاستخدام الشخصي للسان معين من قبل شخص ما] ، فتح جداول تتضمن ما هو غريب ، وهذا يشكل مهمة مثيرة ، انما سهلة في نهاية الامر .

وحينما ينتصر صفاء المعجم ووضوح التركيب اي باختصار ، حينما تنتصر علامات القواعدية Grammaticalité ، يجد الباحث نفسه منقادا الى استكشاف دقيق وصبور للترتيب الكيفي Ordre qualitatif **(إزاء ،**

أو **النظرية النقدية المزدوجة** ، بوف ، ١٩٨٢) اذا كانت المناداة بمـوت الاسلوبية مقبولة في السبعينات ، فلان ذلك كان يهدف نسيـان الـدور اللازم الذي تضطلع به الـدراسات الوافيـة والشاملـة حول المؤلف Monographies نحو (الايقاعات ، والاصوات الرنانة Sonorités) في مذاكرات **الرمس الآخر** Outre - tombe الذي كتبه ج. مورو Mourot أو في **الجملة عند بروست** لجان ميبي Milly . وفي الوقت نفسه قام مايكل ريفاتير وهو أفضل النقاد المعاصرين ، بنشر كتابه : دراسات في الاسلوبية البنيوية ، فلاماريون ١٩٧١ ، في هذا الكتاب الاول يقوم ريفاتير بمعالجة دراسة الاسلوب الادبي على ضوء الالسنيـة البنيويـة ويؤكـد الاسلوبية كعلم . لكن التحليل اللساني للاسلوب يظل غير كاف اذ لابد من تمييز الوقائع اللغوية عن الوقائع الالسنية وعن اللغة والادب .

الاسلوب هو «شكل دائم» يفرض بعض عناصر المقطّعة Séquence الكلاميه على الانتباه المتجدد للقارىء . وانطلاقا من نظرية الاتصال ، يبين ريفاتير ان الاسلوب « يضيف » الى المعلومة البسيطة ابرازا لقيمـة مايعلم عنه القارىء (وليس المؤلف الذي تعرف نواياه دائما أو لاتستتبع اي أثر) وذلك بتلقي الطرائق Procedés على أنها اشارات Signaux لكي نجعل تحقيقنا موضوعيـا ولكي ننجو مما أخذ علـى سبيتزر مـن انطباعية (أقام سبيتزر تحليله على أول دليل صادفه ، كما يزعم ريفاتير) فاننا سنستعين بمحصلة القراءات التي تقدم جملة هذه الاشارات، او على نحو أدق ، بمجموعة من المحرضات Stimuli والاثارات والاستجابات وتسمى هذه المجموعة بالقارىء الاول Archilecteur » . وبالنسبة لنصوص الماضي ، يمكن تكرار العملية من قبل أي جيل (يقدم هنا ريفاتير الى نظرية التلقي ، الاسلوبية التي كانت تفتقر اليها) . وهذه هي المرحلة

الاولى من الاستطلاع الذي هـو عبارة عن تجميـع للوقائـع الملائمـة Pertinents ، والتي لانحس على أنها انحرافات بالنسبة لمعيار يستحيل تعريفه بشكل صارم ، إنما نشعر بها بالنسبة للسياق : « كل طريقـة أسلوبية حققها القارىء الاول ، لها سياق خلفي مادي ودائم » . وان أي قلب أو أي تقليد للقديم أو أية صورة يمكنها أن تكون دالة حينمـا تنتج أثرا انقطاعيا يغير السياق وهذه الآثار هي آثار هامة جدا لدرجة أنهـا تتكرر وبالتالي « فهي تتغير بشكـل استعادي Retros pectivement » عن طريق القارىء ، وان عدة مستويات تلتقي مع بعضها بعضا (مثـل المستويين الصوتي والنحوي) .

ان القضايا التي تطرحها نظرية أعقد بكثير مما يقوله عنها نقادهـا هي قضايا عديدة فهل يمكن تعريف الاساوب على أنه مجرد اضافـة على المعلومة او حتى أنه مجرد ابراز لها ؟ ان « وظائف » جاكوبسون هي أكثر اقناعا في هذا المجال لانها ترفض الازدواجية . وفي مقام « ثان »،لايمكننا الاحساس بالكتابة او القراءة كسلسلة من الصدمات الكهربائية(المحرضات) عند ذلك ماذا سيحل بكلمتي الزنجار ، طلاء المعلمين ، العزيزتين علـى بروست ، أي ماذا سيحل بالوحدة الاولى للعمل والتي لايأخذهـا عالم اعتاد على حسابات الطرائق بعين الاعتبار ؟ من المؤكـد أن ريفاتير يعترف بأن « العناصر غير المسجلة جميعها تعادل في اهميتها ، ضمـن نسـق الاسلوب » العناصر المحددة « لكن كيف يمكننا التمييز بينها عند ذلك ؟ » الحقيقة أن أي عنصر مأخوذ من نسق أدبي يمكن ان يكون محددا وغـير محدد بشكل متناوب ، وانتباهنا هو الذي يعزل بل ويخلق الطريقـة (الا حينما يتعلق الامر بالنماذج الثابتة وليس العكس) وهو الذي يحـرض « النص » ، وهو الذي يستجيب (أو لايستجيب) .

ومن هنا عدم أهمية القارىء الاول الذي يشكل أقنعــة متعــددة للذاتية الا اذا لجأنا الى سبر للآراء وفق المناهــج الاحصائيــة . وحينما يعرض ريفاتير ــ بوضوح رائع ــ المذكرات المضادة Anti - Mémoires لانجد هنا سوى قارىء واحد هو ريفاتير الذي لايظل أمينا لمذهبــه . الحقيقة ، وباعتبار ان هذا الألسني اللامع يرفض أسلوبيــة النوايا ولا يؤمن الا بمقولة أن أفكار المؤلف حول الاسلوب هي التي تعلمنا ، فكيف نثق عندها بنواياه ؟ يمكن لنا أن نوافق على أن دراساته وحدها والمطبقة على هوغو وبودلير ومالرو ، هي أفكار غير قابلة للنقاش وأنها لاتتفق مع البديهيات التي يبدأ بها الكتاب .

سواء تعلق الامر بشعرنة Poetisation الكلمة عند هوغو « أو » برؤية الكاتب الهذيانية عن مالرو وبودلير (هذا الفصل ينتقد ، بحق ، مقالة جاكوبسون وليفي شتراوس الشهيرة ، دون دراســة العــروض والبحور الشعرية في قصيدة **القطط** كما فعل سابقاه) فان ريفاتير يعتبر ناقدا كبيرا (انه لم يهتم فقط بطرائق الاســلوب انمــا ايضــا بالانمــاط الاولية عند يونغ Jeng) ، ومهما نعتقد ، فانه لايزيد ولا يقل عــن سبيتزر الذي اكتفي بأن وفر له كل أسباب الراحة الحديثة . لا شك بأن ريفاتير كان واعيا لهذه المتناقضات لذا لم يكف عن التطــور بدليــل أنه سينتقل في كتابيه اللامعين **انتاج النص** (سوي ، ١٩٧٩) **وسيميائيــة الشعر** ، سوي ، ١٩٨٣) من الاسلوبية الى الشعريةوالسيميائيةـسنقوم بدراسة هذين الفرعين في الفصلين المخصصين لهما . كي يتسنى لنا تقديم عرض مجمل للاسلوبية لابد وأن نفهم بأنها متنوعــة وانه يوجــد عــدة أسلوبيات . وكما بين هينريش بليت H. Plett في **(نظرية الادب)** الذي قدم له كيبدي فارغا K. Varga) فان الاسلوبيات تنقسم تبعــا

للشكل الذي تنظر فيه الى الاسلوب . فاذا كان الاسلـوب تعبيرا عـن شخصية المؤلف فاننا ندعوها بالاسلوبية التعبيرية ، اما تلك التي تهتم بالتلقي Réception وتبرز أهمية العناصر بالنسبة لسياقها فتسمى بالاسلوبية السياقية Contextuelle (ريفاتير) ، اما اذا تنظر الـى الاسلوب على انه مكونة Combinatoire نوعية اللسان ، فنسميهـا بأسلوبية الانزياح Ecart أو الاسلوبية الاحصائية او السياقيـة . وتفترض أسلوبية الانزياح اختـلاف النص الادبي عـن المعيـار النحوي والمعجمي وهنا نتحدث عما يدعى بالاجازات (الجوازات ؟) الشعريـة licences poétiques وعن مفردات شعرية ووجوه (بلاغية) Figures . وحينما تكثر الصور فاننا نعتبرها انزياحا . والاسلوبية الاحصائية التي نجدها في أعمال بيير غيرو AVD وكونراد بيرو C. Bureau وإيتيين برونيه E. Brunet حول معجم الكتاب وطول جملهم أو حول تكـرار موضوعاتهم ، هـذه الاسلوبية ينتظرها مستقبـل كبـير بفضل تطـور المعلوماتية Informatique ، ان تواتر أو غياب عبارة ما ، أو ايقـاع الجملة والانزياح بالنسبة لمعدل الاستخدام في اللسان او في مادة البحث Corpus المأخوذة عن كتب أدبية تطورية وتزامنية، كل هذا ربما لايعرّف الاسلوب انما يسمح بامكانية تمييزه بكثير من الدقة . ولا شك بأن هذه المعطيات غير كافية ، لكن ماذا نربح لو تجاهلناها ؟

ان الاسلوبية السياقية التي نراها في أعمال ريفاتير الاولى لاتعارض النص ، كما رأينا ، بمعيار خارجي عنه ، انما تعارض نقطة منه معسياقه واذا لم نتمكن من الحديث عن « الكلمة الشعرية » عند هوغو ، « فذلك لعدم وجود كلمة شعرية » . من حيث الجوهر ، تصبح الكلمة شعريـة بفضل السياق ، وهي التي تميز شعر مؤلفها . وتكتسب الكلمة قيمتها

اذا تغيرت بنيتها : فالليل البودليري ـ تبعا للقصائد التي ترد فيها هــذه العبارة . هو ليل « مخيف » أو « ناعم » .

وكلمة « لازورد » تعبر عن اللعنة عند مالارميه . ولكي يتسنى لنا وصف الاسلوب بشكل واف تبعا للقضايا التي يطرحها ، ربمـا ينبغـي التواليف بين هذه الاسلوبيات المختلفة : السياقية والكمية والانزياحيـة والتعبيرية ومعطيات الحاسوب ، وال Declic ، وانطباع القارىء . فاذا افترض الوصف الصحيح ، هنا كما في أي مكان آخر ، وجود نظريـة ، فلا بد للصراع من أجل برنامج ما ، من التنازل لحساب الاستطلاعـات الميدانية . بعد ذلك ، ومن خلال المواجهة بين الدراسة الاسلوبية وبـين العمل ، سنحكم ، تبعا للنتائج ، عما اذا كان المنهج ملائما أم لا . مع ذلك علينا أن نضيف ، في ختام هذا العرض المتعلق بصعوبات الاسلوبية، هذا الفرع الذي يعيش في خطر ، بأن هبوطه النسبي يلتقي مـع انبعاث البلاغة في نفس الوقت .

٣ ـ انبعاث البلاغة :

اذا كانت البلاغة جد اللسانيات ، فهي أولا ليست تفكيرا حـول الادب ، انما هي فن الاقناع عن طريق الكلام . هي تقنية المحامي ورجل السياسة منذ أرسطو وحتى تاسيت Tacite (حوار البلاغيين الخطباء) . ونعرف أنها ترتبط بالابداع Invention وبالاستعداد Disposition (موقع مختلف أجزاء الخطاب : كالاستهلال Exorde ، والسرد Narration ، والمناقشة ، أو خاتمة الكلام Péroraison)) والنطق Elocution (مثل تركيب الجملة واختيـار الكلمات) ، « واللفظ » و « الذاكرة » اللذان يرتبطان بالفصاحـة الكلامية ويشـير **القامـوس الموسوعي لعلوم اللغة** الى أن القدماء لم يميزوا الا ثلاثة أنواع من الخطاب

هي : الخطاب التداولي Deliberatif (السياسي) والخطاب القانونـي Judiciaire والخطاب الـ Epidectique (مدح أو ذم أو هجاء).

وتحولت البلاغة شيئا فشيئا ، خصوصا ابان القرنـين السابـع عشـر والثامن عشر الى فن الاسلوب الجميـل او فن (الافصـاح او النطـق Elocution) . وتجسدت هذه البلاغة على سبيل المثال ، في كتــاب فونتانييه Fontanier : **دراسة في الوجوه البلاغية** (وقد طبع الكتــاب للمرة الاولى ١٨٢١ ـ ١٨٢٧ وأعيد طبعه في دار فلاماريون عام ١٩٦٨) وعند نهاية القرن التاسع عشر استبعد تعليم البلاغة من السوربون(انظر كتاب أنطون كومبانيون A. Compagnon : جمهورية الادب الثالثـة ، منشورات سوي ، ١٩٨٤) ليحل محله تعليم تاريخ الادب . ولم تظهـر البلاغة الا عند بداية الستينات ، لدرجة أن حلت ، في بعض الاحيان ، محل الاسلوبية التي خرجت ، كما رأينا ، من اهاب الافصاح (النطق) Elocution (ميزت العصور القديمة بين ثلاثة مستويات للاسلوب كما ذكر أويرباخ Auerbach في كتابه Mimesis ، وكانـت الوجـوه البلاغية للنص تعر ّف عن طريق مقابلتها مع بلاغية أخرى، لا تهمنا هنا ، لانها تتعلق بالبرهنة Argumentation . وقد اقتـرح بعضهم ، مثـل أوليفييه روبول O. Reboul في كتابه : **البلاغة** ، سلسلة «زدني علما» PUF , Que - sais - Je ? المصالحة بين البلاغة والبرهنة اذقال: «البلاغي، بالنسبة لنا ، هو كل خطاب تكون فيه الوظائف الثلاث : الاعجاب والافادة والاثارة متواجدة بعضها مع بعض ، وتنوب الواحدة عن الاخرى ، وكل خطاب يقنعنا عن طريق الاثارة ويدعم تلك الوظائف عن طريق البرهنة».

قد يكون من الظلم أن تنسينا الدرجات (الموضات) كاتبا لعدم ورود اسمه في الكتب المعاصرة التي تعالج البلاغة ، وهو جان بولان Poulhan

وهو الذي رافع منذ كتابه « أزهار تارب (١٩٤١) من أجل البلاغة ضد الرعب الذي يكتنف الادب » ولم يكف عن اظهار أن الكاتب يستخدم البلاغة دون ان يدري ، وانها تتحدث فينا دون معرفة منا . ويقول « ليس هناك علم أكثر عادية من البلاغة . وهنا أريد أن أصل الى القول بأنها عاديـــة كالكلام لأنها كلام بحد ذاتها ، وهي عادية كالكتابة لانها كتابة ، ولانها بالكاد تتجاوز الاهتمام المولى للكتابة او الكلام . ولا أضيف شيئا الى معـــارف أحدكم اذا قلت أنه لايوجد اليوم غموض أشد من غموض البلاغة وهـــي تبدو عبثية ظاهريا ولا طائل منها . ومع ذلك فان المؤرخين يقبلون بارادتهم منذ أعمال كريستوف داوسون Ch. Dawson بأن أوروبا ولدت في ذلك اليوم الذي استطعنا فيه تفسير **الخطيب** L'Orateur لشيشرون في المدارس » (مجموعة نصوص بولان حول البلاغة موجودة في الجزء الثالث من أعماله الكاملة . وهذا الجزء (المشار اليه) يشكل حلقة ثمينة مـــن حلقات الكتاب (يبع عام ١٩٦٧) .

لن نبالـــغ اذا قلنـــا ان ر . بـــارت Barthes و ج . جينيـــت Genette يعتبران من تلامذة بولان سواء بوعي منهما أم بغير وعي ، فهل حجب وجودهما وجود المعلم ؟. صحيح أن وجهة نظره هي وجهـــة نظر الكاتب أما وجهة نظرنا فهي وجهة نظر الناقد . لقد اجتمعت البلاغة الحديثة حول نظرية الاشكال Figures وقراءة أشكال الاسلوب . ونعرف ان جينيت قد أعطى ثلاثة من كتبه هذا العنوان ، أي (أشكال) . فمنذ كتابه أشكال (١) (سوي ١٩٦٦) عرف البلاغة على أنها « نســـق مـــن الاشكال » بحيث يشكل غياب الشكل أي « الدرجة صفر » والبســـاطـــة السامية أساس هذا النسق . كما يعرف الشكل (البلاغـــي) كالانزياح Ecart ، بأنه المسافة القائمة بين الحرف والمعنى ، بين ماكتبه الشاعر وبين مافكر به » . وهناك عدد كبير من الوجوه البلاغية ، لدرجة أننـــا نجدها في **المكان** Espace (ص ٢٠٣) .

كل شكل بلاغي ، كما يظهر في كتب البلاغة (ديمارسيه Dumarsais وفونتانييه Fontanier) هو شكل مترجم وتقوم وظيفته علـى تعيـين الدلالة ، وعلى الايحاء غير المباشر : حينما أقول شراع لأعبر عن السفينة فاني أدل عليها لكني ، في نفس الوقت أوحي بمسببها motivation .

أكيد أنه لافائدة من احياء مدونة البلاغة القديمة كلها لتطبيقها على الادب الحديث كما يقول جينيت . لكن تزايد عدد النقاد الذين يستخلصون العناصر والاشكال المفضلة من هذه المدونة لتطبيقها على وصف الاعمال الادبيـــة .

هكذا كرست مجلة (**اتصالات** Communications عددا خاصا صدر عام ٩٧٠ للبلاغة . وقد جهد رولان بارت في مقالته «البلاغةالقديمة» (محاضرات ١٩٦٤ ــ ١٩٦٥) ، كما فعل جينيت مـن قبله في كتابـه **اشكال** I ، جهد في مقابلة « الممارسة الادبية القديمة » او « البلاغة » بالسيميائية الحديثة للكتابة وهذه اللوحة المستوحاة من كتب كورتيوس Curtius وشارل بالدويـن Ch. Baldwin وبراي Bray وبرينـو Brunot وموريه Morier تقدم لنا عرضا ناصعا لتاريخ البلاغة منذ العصور القديمة وحتى القرن التاسع عشر كما تقـدم وصفا لشبكتهـا Reseau . وفي الختام يؤكد مؤلفها على أن معرفة المدونة البلاغية قد تغير معرفتنا بالادب وبالتعليم وباللغة ، وبأن أرسطو لايزال مسيطرا على لغتنا وأخيرا على أنه اذا كان الادب مرتبطا بالبلاغة « كممارسة سياسية ــ قضائية لايمكننا القيام بأي فعل ثوري وتكوين « ممارســة جديـدة للغة » تحت اسم « نص » ، الا اذا رفضنا البلاغـة كموضـوع تاريخي تجاوزه الزمن . مع ذلك ، يتساءل بيير كوينز في نفس العدد من المجلـة المذكورة ، عن جدوى العودة الى البلاغة بصرف النظر عن الاحتجاج على

الاساس الذي تقوم عليه . وفي مقالة « جينيت « البلاغة المحدودة »(التي أعيد نشرها في كتاب **اشكال**(٢) ويشير المؤلف الى ظاهـرة الانتقال مـن البلاغة الى الصورة Figure ومنها الى الاستعارة فالكناية . وسنعود الى هاتين الصورتين اللتين كرسهـم الشكليان الروسيـان (إيكنبـوم وجاكوبسـون) . وهاتان الصورتان تفضلان علاقات التجاور والتشابه ، لكن كافة صور الربط قد ردت الى الكناية المكانية Metonymie Spatiale وكافة صور التشابه الى « الاستعارة وحدها » (في الوقت الذي لايزال فيه التشبيه Comparaison ثابتا حتى في اللسان Langue الشعبي . ويدعو بروست Proust هذه الصور بالاستعارات سـواء كانت تشابيه ام كنايات مثل قوله : « ممارسة القتلايا Faire catleya » الذي يقصد به « ممارسة الحب » Faire L'amour . ان كلمة صورة ، لاسيما فيما يخص السريالية ، تخضع الى نفس التعميم المبالغ فيه . وهكذا فقـد عادت البلاغة ، انما بشكل مختلف ، متأثرة بالشعر منذ بودلير وحتـى السرياليين والمستقبليين الروس ، كما تأثرت بنظريـة بروسـت حول الاستعارة .

لـن يدهش المرء اذا ماراى كتاب ميشيـل لوغيرن M. leguern : **دلالية الاستعارة والكناية** (لاروس ١٩٧٣) ، الذي يعتبر تكريسا لتلك الحركة وهذه الدراسـة تقدم لنا « أداة » لتحليل الاسلوب وترسـم المعالم النظرية للدلالة . ان الكناية تهتم « بالعلاقـة بين اللغة والواقـع المعبر عنه » فنقول « صوت » عوضا عن « الشخص المتكلم » . وهيتهتم بجوهر اللغة ، لانه لايمكـن فهمها الا باستبعاد المعنى الاول او العادي (« جدار أعمى ») . وتتضاعف القوة الايحائية للاستعارة حينما تقل قوتها الاخبارية المنطقية ، لان هاتين القوتين تتناسبان عكسيا (يمكننا

ايضا ان نقابل الدلالــة الايحائيــة Connotation بالدلالة الحقيقيــة Dénotation) . ويمكن للايحاء Suggestion والدلالة الايحائيــة ان يكونا حرين او « مجبرين » : لكي يتمكن الناقد من تفسير بيت واحد من الشعر ، فانه يتمتع بهامش أكبر مما لو وضعناه (الناقد) في سياق القصيدة . ان سيرورة الكناية هي سيرورة مختلفة جدا لانها تشير الــى العلاقة القائمة بين الموضوعات نفسها دون تجريــد (الكأس ومحتواه) ولأنها تنشأ عن الوظيفة الارجاعية اللغة . والاستعارة تنتخب عناصر الدلالة المعتادة للكلمة « عناصر تتناسب مع المدلول الجديد الذي يفرضه السياق على الاستخدام الاستعاري للكلمة . عندئذ يمكن طرح قضيــة علاقــة الاختلاف بين الرمز والاستعارة في البناء الرمزي يكون تلقــي الصــورة ضروريا لفهم المعلومة المنطقية التي تتضمنها الرسالة » (مثــلا حينما يكتب بيغي Peguy : « الايمان شجرة كبيرة ، سنديانة متجذرة في قلب فرنسا ») . اما في الاستعارة فلا يكون مثل هذا الوسيط ضروريا لنقل المعلومــة ، بينما لابد للصــورة الرمزيــة مــن أن تكون معقلنــة Intellectual isée لكن يمكن للصورة الاستعارية ألا تتجه الا الــى الخيال أو الاحساس » . ومع ذلك يمكننا اشراك الاستعارة مــع الرمز (بما في ذلك مثال شجرة بيغي) . المهم هو ان نفهم هذه العملية الذهنية لترجمة الرمز ، الذي يرجع ، من ناحية أخرى ، الى الواقع خارج اللغوي Extra - linguistique اما فيما يتعلق بالحس المتزامن Synesthesie والذي نجد أمثلة له عند رامبو في قصيدة « الصوائت » Voyelles وعند بودلير في قصيدة « ارتباطات Correspondances على صعيد الاحساس نفسه » . ولكي يعبر عنه لابد من وجود اللغة لكنها سابقة على النشاط اللغوي ، وبالتالي فهو (اي الحس المتزامن) ليس صورة بلاغية.

ويتابع لوغيرن Leguern مقاربته ، عبارة عبارة ، لمفاهيـم تستخدمها البلاغة المعاصرة في اكثر الاحيان ، فيقرب بـين الاسـتعارة والتشبيه ويشير الى أن الفروق الشكلية (مثــل ، اكثر) لها أهميــة محدودة ، فمثلما لانستطيع تمييز الاستعارة عن الرمز عن طريق الشكل فان هوية البنية في المثالين :

« جاك أغبى من بيير » و « جاك أغبى من حمار » لاتعبر عن فرق كبير يستخدم بينهما من حيث الدلالة . كل مايسمنا قوله هو أن التشبيه « أداة منطقية » لاتستخدمها الاستعارة « لان الاستعارة غير منطقية » . إذن ماهو مبرر وجودها ؟ هل هو تحديد وسائط اللغة، الامر الذي يدعوه مالارميه ب « الألسن ؟ » أم أنه تعبير عن العاطفية Affectivité ؟ الحقيقة أن الاستعارة تحاول إعطاء معلومة تفوق المعلومة المنطقية ، واذا كان لنا أن نناقش التشبيه « فنحن عاجزون عن مناقشة الاستعارة » وهذا يعني ، بحسب لوغيرن ، أن الاستعارة ترتبط بالوظيفتين : الانفعالية Emotive والندائيــة Conative (الموجهة الى المتلقي) للغة ، وتكون الوظيفــة الارجاعية مخففة ، لكن ربما أخطأ لوغيرن في عدم ربط الاستعارة بالوظيفة الشعرية F. Poétique كما رأينا ــ تبعا لجينيت ــ بأن الصورة [البلاغية] تعني الشعر .

إن صعوبة تحليل الصور البلاغية تكمن في انها سرعان ما تتوارى في العالم الواقعي ، أي في المرجعي . هناك عدد كبير من التحليلات حــول « المرجع وليس حول مجموع العلاقات القائمة بين عناصر الدلالة » ويقترح لوغيرن تحليلا على صعيد السيمات Sèmes (الوحدات الدنيا للدلالة) وتكوين قائمة بالسيمات التي تتضمن الليكسيمات Lexèmes (الوحدات المعجمية) . كلمة رأس Tête مثلا تنقسم الى السيمات التالية : طرفيــة Extrémité ، استــدارة Rotondité ، اسبقية Antériorité ، علويــة

Supériorité . ومثل هذا التحليل يتفق بشكل واضح مع فرع من فروع الالسنية هو السيميائية Sémiotique والذي سنتناوله بالحديث في الفصل التالي بعد أن نشير اولا الى فائدة البلاغة ، ولو كانت « محدودة »، لكي تقوم بوصف النصوص الادبية وصفا دقيقا . برأينــا أن الصــور (البلاغية) ليست انزياحات Ecarts بالنسبة لمعيار يستحيل تحديده ، إنما هي وسائل تؤمن عمل الخطاب Discours . والاهمية التي أوليت للرمزية منذ بودلير وبروست والسرياليين تؤكد أن النزعة البلاغية الحديثة ليست « حصرا » ادبية إنما هي أدبية دون منازع . وقد بينا أن القصة الشعرية في القرن العشرين (٤) كانت تضاعف الصور الاستعارية ، كما بينا كيف أن تواجدها يتناسب عكسيا مع تواجد الايقاعات ، وبالتالي فهـي لاتعيد المعنى إنما تكرره . وقد أشار بول ريكور في كتابه : **الاستعارة الحية** الذي يعتبر بمثابة نظرة شاملة على اتجاهات الاستعارة ، اشار الى أن للاستعارة خاصية عدم وصف الواقع الموجود مسبقا ، وعـدم قول إلا ما يمكن أن تقوله وحدها بشكل متعدد الالتباس ، وبأنها غير قابلة للترجمة ذلك أن الادب ، كما يقول هذا الفيلسوف ، يضعنا أمام خطاب يتضمن اشياء كثيرة مدلولة Signifiées في نفس الوقت دون أن يطلب الى القارىء اختيار احداهـا .

لقد شهد عصرنا انبعاثا للبلاغة إنما بشكل محدود لبعض الصور . وتكمن قوتها في عدم قابليتها للاعوجاج . إذ كيف يمكن الحديث عن نص دون التطـرق الى الاستعارة والكناية والمجـاز المرســل Synecdoque والمجاز المرسل Hypalage والـ Zeugma ومجاز الايجاز Litote ? أما ضعفها فيكمن فقط في أنها وصفية وتصنيفية . وعلى عكس المناهج التي قمنا بتحليلها حتى الآن ، فان البلاغة تظل على السطح لان هدفها لا يصل الى اعماق العمل .

الهـوامـــــش

(١) الفصل السابع من كتاب جان ايف تاديه «النقد الادبي في القرن العشرين» منشورات بلفون ١٩٨٧ . ونشير الى أننا بصدد ترجمة الكتاب كاملا الى العربية [المترجم] .

(٢) من أجل تكوين معرفة تاريخية لا بد منها [حول هذا الموضوع] يمكن للقارىء العودة الى كتابين شاملين ينتميان الى تقاليد الناقد كوريتوس ، هما : « عصر الفصاحة » لمارك فيمارولي (دروزه ، ١٩٨٠) وكتاب « الكلمة والجمال » لمؤلفه آلان ميشيـــل (ليلبيتر ، ١٩٨١) .

(٣) القتلايانيات سحلبي كبير .

(٤) ج. ايف تاديه : القصة الشعرية ، PUF ، ١٩٧٨ .

* * *

موقف الكاتب

من أدب القرن العشرين

بقلم : نيكولاي أناستليف
ترجمة : حكمت لميا
تدقيق : محمود فلاحة

في رسائله خلال العقدين الخامس والسادس من القرن الماضي حاول غوستاف فلوبير باصرار أن يقنع من يراسلهم وان يقنع نفسه أولا أن الروائي « ليس له الحق أن يعبر عن رأيه حول أي شيء مهما كان » (١) .

كما تظهر رسائل تشيخوف في العقدين الثامن والتاسع من القرن الماضي أن فكرة فلوبير عن « التجرد » كانت قريبة اليه جدا . « بينما تصور التعساء والاغبياء وتريد أن تثير عطف القارىء حاول أن تكون باردا قدر ما تستطيع » (٢) . ويقول ايضا « على الكاتب الا يحكم على شخصياته أو الاشياء التي يقولون ، يجب أن يكون شاهدا نزيها » (٣) .

ويتضح من تعليقات هنري جيمس حول رواياته وقصصه أنه كان يكافح بثبات من أجل موقف غربة ازاء شخصياته والحالات التي يصفها .

كل هذه التأكيدات والمناشدات والمقدمات النظرية المدعمة طبعا بتجارب إبداعية حية ، تشكل نظاما هو ، في بعض عناصره الاساسية ، مختلف بشكل ملحوظ عن المبادىء التقليدية لكتابة الرواية .

وعلى سبيل المثال كان سرفانتس ، الذي تعتبر أعماله بداية التاريخ المعاصر للرواية الاوروبية، قد أرسى صلة مباشرة مع القارىء منذ السطور الاولى حين يوضح في المقدمة موقفه من الفارس لامانشا . كما ان تولستوي لم يكن يخشى أن يقطع مجرى الاحداث كي يقدم المواعظ حول القضايا الاخلاقية . وحتى ديستوفسكي لم يكن ينفر من توجيه الاحكام الاخلاقية بالرغم من موقفه الديموقراطي من الجمال أساساً .

ان السرد المتجرد ، كما يصفه فلوبير وتشيخوف ، او المسرحي والتصويري كما يعبر عنه جيمس ، ينأى بنفسه عن المباشرة .

لقد اعترف شيروود أندرسون انه قرأ تورغينيف ، وأعاد قراءته ، وان تجربة « **ذكريات صياد** » كانت عطاء لايقدر بثمن بالنسبة لكاتب مجموعة القصص القصيرة : « **وينسبرغ اوهيو** » ، لكنه لم يكن ليكتب « بالرغم من لاركادي بافلوفتش » (٤) . ويحجم الكاتب في كتبه عن الظهور بين الشخصية والقارىء .

نحن نعلم أن فلوبير كان معجبا بقدرة بلزاك على خلق عوالم فنية متكاملة متبعاً ، عن وعي ، النمط التقليدي « للكوميديا الانسانية » ، لكنه من دون شك لم يكن ليكتب « ان الاقتصاد المتزايد في النفقات والضروري لاولئك الذين يقصدون احراز تقدم في الحياة قد أصبح عادة متأصلة في حياة السيد غوريو » (٥) .

وتظهر شخصيات فولكنر نفسها « الشح في النفقات » بلا اي عون من الكاتب يخلق به لدى القارىء موقفا معينا ازاءهم .

إن المسألة هنا ليست الفردية الابداعية للكاتب وحتى الكاتب الهام بل تأثير التقليد مهما كان فنيا . ان اتجاها معينا لمفاهيم القرن صاغ مركبا كاملا من الافكار التي شكلت الاسس لرواية القرن العشرين « الموضوعية »

او « المسرحية » بحلتها ذات الوسائل التعبيرية . ان السرد القديم « أنا » ـ عند ديفو مثلا ـ كان مجرد تقليد نادرا ما يخفي الكاتب ذا المعرفة الكلية . « فالانا » في الروايات الحديثة قد تحررت من وصاية الكاتب الواضحة . انها في الواقع « أنا » الشخصية . غير أن اختيار الشكل السردي (الشخص الاول يعاكس الشخص الثالث المفرد) ليس ذا اهمية كبيرة لانه عندما يقول الكاتب « هو » فان « هو » تلك قد اعطيت حرية كاملة للتعبير دون اية تعليقات من الكاتب ، حتى وان كانت آراء الشخصية ليس موضع شك ولكنها شوهت عمدا. (قارن **«طبل الصفيح»** لفونتارغراس ، **« الفلاح »** لهينريخ بول و **« اللقطة »** لجوزيف هيلير) .

ان عملية المسرحة في نثر القرن العشرين تتخذ احيانا شكل كتابة التمثيلية الواقعية ، فالشكل السردي في **« يولسيس »** يبدو أحيانا وكأنه ينتقل الى جنس أدبي آخر ، اذ أن ثمة نصوصا كاملة في الرواية كتبت كأنها تمثيلية . كما أن كتاب فرانسيس سكوت مينرجيرالد الاول ، **« هذا الجانب من الجنة »** ، مقسم الى مشاهد داخلية كاملة : ((حادثة الفتاة الرائعة) . (بطولي بنغمة عامة ، الخ) ، في حين كتب بداية الجزء الثاني بأسلوب المسرحية الصرف .

وقد رافق التغيير في الادوات الفنية بشكل طبيعي مجادلات لتفسير الظواهر الجديدة بظهور الآراء التي ابتعدت بالنقاش عن جوهر المشكلة أكثر مما اقتربت منه . وقد صيغت هذه الآراء في الغالب بأكثر الاشكال تطرفا من قبل فورد مادوكس فورد الناقد وكاتب النثر البريطاني الذي يرى أن أختفاء الكاتب هو أكثر السمات تأثيرا في الرواية المعاصرة (٦) .

ويمكن تفسير هذه الكلمات بشكل طبيعي بمعنى مجازي فقط . اما اذا أعطيت تفسيرا حرفيا فانها سرعان ما تواجه مقاومة كبيرة من الممارسة الحية للفن الادبي .

ان الموضوعية العلمية والتجرد وغياب الاهتمام الشخصي الذي ألح عليه فلوبير بهذا الثبات لا تعني ثلاثتها قطعا لا مبالاة اخلاقية او تأملا سلبيا للصور سريعة الزوال في الواقع ، فالهدوء الخارجي للكاتب يخفي معاناته العميقة التي نشأت عن نمط الحياة البرجوازي الخسيس ، ووراء الأحكام الجادة في التعبير عن العواطف الثانوية والافكار المبتذلةللشخصيات يكمن إدراك تام لجوهرهم الانساني . وقد ادرك فلوبير ذاته ان الفن نفسه سوف يختفي بدون هذا الفهم . « إن لم يكن بوسعي ان انجز أي شيء الآن ، ان كان كل ما كتبت فارغا وراكدا ، فذلك فقط لانني لا ارتعش لمشاعر شخصياتي » (٧) .

لقد اشتغل هنري جيمس بداب في « طريقته المسرحية » ، واختار ورتب عامدا متعمدا حوادثه بطريقة تمكنه من خلق تأثير معنوي على القارىء . ولا ريب ان فورد كان مدركا كل الادراك لكل ذلك اضافة الى انه استخلص جل نتائجه من تحليلاته لنثر كونراد الذي كان تأثير فلوبير وجيمس عليه حاسما . لذا كان فورد يشدد باستمرار على اهمية «الوعي» وعي الكاتب أي جهده . ان الحدة البالغة لحججه تعود بمعظمهما الى حرارة المجادلات ضد التقليد .

لكن المشكلة كانت في أن الجوانب الحقيقية للظاهرة قيد النقاش قد ضاعت في الشعوذة الكلامية المتعمدة . إن « موقف الكاتب » ليس قضية شكل ، بل انه اقل من أن يكون قضية تقنية الكتابة ، الامر الذي يوهمنا فورد انه يبرهنه ، فالقضية هي : مبدأ التفكير الفني ، وتلك مسألة معقدة وحساسة في فن القرن العشرين . والحوار الذي كان قد بدأ سابقا لم يتوقف حتى اليوم .

ومن الواضح ان موضوع النقاش ليس غياب الكاتب بل هو معنى غيابه وشكله ، كما انه ليس غياب موقف الكاتب بل طبيعة هذا الموقف ، وهو اذن جوهر التاريخ الحديث بعينه ، كما أنه نمط وهدف الشخصية في القرن العشرين . تلك هي المسألة قيد البحث .

* * *

غالبا ما يلح منظرو الحداثة ، التدامى منهم والجدد ، على أن فضل الحداثة على الفن الواقعي هو أن هذا الفن ميال الى الانصراف عن مظاهر الحياة الخشنة ، يخلق أشباحا من النظام حيث تسود الفوضى المطلقة .

ولا ريب ان تهمة التوهم عبثيــة . ان « **قلب الظلام** » لكــونراد و « **مأساة امريكية** » لدريسير و « قصص قصيرة من الاسكا » لجاك لندن و « النار » لباربوس و « **الحظ الموازي الثاني والاربعين** » لجون دوس باسوس و « **وداعا للسلاح** » لهمنفوي هي جميعا كتب مختلفة بيد أنها جميعا ، وعلى نحو متساو ، تتفوق على « **يوليسيس** » لجويس و «**السيدة دالوي**» لفرجينا وولف و « **العملية** » لكافكا في معالجتها الجريئة للزمن ، لسباق الزمن الحاد الذي لا ينفك يتحدى الانسان بالضرورات . انهـا متفوقة لان الزمن هنا يظهر قوة حقيقية ذات ملامح يمكن ادراكها وليس قوة تدمر ، بضراوة ، كل شيء حي على وجه الارض .

ومع ذلك فان من الصواب القول ان الكتاب الواقعيين مع احساسهم المأساوي بتفسخ القيم السابقة يبحثون ويجربون أساليب متنوعة لاصلاح السلسلة التاريخية وانعاش الشخصية . ولكن هذه ليست علامة لعزاء النفس كما يفترض المحدثون بل انه تجل للشجاعة الاعظـم في الايمـان بالانسان ، الذي يشارك فيه بعض الفنانين ، يتباين أساسا في تأويله في بعض الاحيان . « الى جهنم نقائص الانسان وفضائله أيضا . فليـس

ذلك ما يجعل الانسان عزيزا علي وذا معنى . ما هو عزيز علي هو ارادته ان يحيا ، رغبته العنيدة الهائلة في أن يكون شيئا اكبر من الحياة ، ان يحطم القيود ... ان يخرج من جلده » (٨) . تلك هي كلمات غوركي .

وفيما يلي ما قاله فولكنر : « الانسان خشن ... لا شيء ، لا شيء ، من حرب وحزن ويأس وقنوط ، تستطيع أن تستمر بقدر ما يستطيع الانسان أن يستمر . سوف ينتصر الانسان نفسه على كل المنغصات بشرط أن يبذل جهدا ، أن يبذل جهدا لكي يؤمن بالانسان والامل ، لا أن يبحث عن عكاز ليتوكأ عليه ، بل أن ينتصب واقفا على قدميه ، معتمدا على الايمان بالامل وخشونته وقدرته على التحمل » (٩) .

هذه المصادفة طبيعية ولها دلالتها ، لانها تكشف السمات الشاملة لدنيا الفن: تلك التي كتب عنها الباحث روبرت ويمان من المانيا الديمقراطية قائلا : « اذا نظرنا الى مساهمة الادب الواقعي في فهم الانسان الاجتماعي وتمثله للعالم باعتباره المحك الرئيسي ، فان بوسعنا أن نحدد انجازات الفن في عكس (الواقع) ليس في ذاته بل بمدى مساهمته المتكاملة في ادراك وتحول الواقع الاجتماعي » ، ثم يصوغ الباحث الفرضية التي تعيدنا الى مضمون الموضوع الحالي: « ان محك واقعيتنا لا يكمن اذن في موضوعية الانعكاس وانما في ذاتية نمط التأثير » (١٠) .

لدى اجراء المناظرات والقيام بعملية المقارنة مع الحداثة يؤكد الفن الواقعي دوره الفعال في الحياة اليومية العامة ، ولهذا السبب فان موقف الكاتب في هذا الفن انحل « بشكل درامي » ، واختفى بين الظلال الكثيفة للسرد ، ويظهر نفسه بطريقة اكثر تنوعا وحيوية مما هو في الادب المعاصر. حقا إن هذا الغياب لموقف الكاتب المعبر عنه صراحة هو الذي افسح المجال في الغالب ، لظهور أخطاء مميزة .

كتب الروائي الانكليزي ا. م. فورستر عن كونراد في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين يقول : « انه سديمي في الوسط كما في الاطراف .... ان صندوق الجواهر السرية لعبقريته يحتوي على الضباب أكثر مما يحتوي من الجواهر ... ولا نريد أن نحط من شأنـه من الناحيـة الفلسفية ، لانه ليس ثمة شيء في هذا المجال يستحق الكتابة ، فلا عقيدة في الواقع . مجرد آراء له الحق في طرحها جانبا عندما تجعلها الحقائـق تبدو عبثية . آراء تغيب تحت مظهر الابدية ، يطوقها البحر ، تتوجهـا النجوم ، ولذلك فان من اليسير أن تفهم خطأ على أنها عقيدة » (١١) .

لقد تم الرجوع الى كاتب واحد ، بيد أن كونراد يمثل منظومة كاملة في الكتابة ، هذه المنظومة صارت في حل من موقف الكـاتب الواضـح ، وبنيت عوضا عن ذلك على مواجهة للاصالة ادركت « آراء » أو « وجهات نظر » لاي منها الحق الشرعي في الوجود .

وللوهلة الاولى ، يبدو كلام فورستر صحيحا ، فالاهتمام الطاغي لكتاب القرن العشرين هو ، بجلاء ، حذف أي نوع من التحديد فيما يتعلق بشخصياتهم أو الحالة التي يصفونها . لكن ما الغرض من ذلك ؟ هـذا هو السؤال الذي لم يطرحه فورستر قط ، مـع انه يتضمـن جوهر المشكلـة .

من اليسير ان نرى أنه بمضاعفة عدد وجهات النظر يحاول الادب أن يطرح صورة الانسان بوصفه اجتماعيا وكيانا نفسيا تاما .

كما أن من السهل أيضا أن نرى أن عدم تكامـل الشخصيات له معنى مفهومي . ومن الواضح أنه يجب ان يعكس المناخ الروحي الخطير للعالم الذي فقد في القرن العشرين قواعد الاستقرار السابقة.

ومما لاشك فيه ان تحقيق محطط من هذا القبيل وخلق صورة واقعية للانسان والحياة لن يتم على نحو كاف عبر « جمع الآراء » ، بل ان ارادة الفنان أو عقيدة الكاتب هما امران ضروريان . وليس من السهل التعبير عن هذه العقيدة في اطار السرد « المسرحي » ، كما أنه ليس من الاسهل ادراكها ، الا أن هذا الادراك أمر ضروري لئلا تنحل البنية بكاملها في فسيفساء « وجهات النظر » التي يمكن لكل منها ان ترفض أو تقبل على قدم المساواة .

إن مؤلف **« ابسالوم ، ابسالوم »** وضع نفسه والقارىء في ظروف غير محببة بشكل متميز ، فليس الامر هنا أن الآراء حول انحراف أو تركز الصراع تتصادم أو أنها فرضت من الاعلى وانما في حقيقة أنه ليس ثمة بطل ، بل مجرد شخصية خيالية اعيد انتاجها من الذاكرة أو من نتف من المعلومات . ويبدو انحرافها على نطاق أوسع من حيث التقويمات . ان روز كولافيلد ، باخلاصها الصادق لطقوس نمط الحياة « الجنوبية » ترى سوتين مجرد رسول لقوة شريرة معينة ، بلا ملامح ، بلا جنس أو عمر ، هذا الرسول جاء ليدمر تقاليد الجنوب القديمة ، أما السينيور كومبسون ، وهو راو آخر في القصة ، فانه يمتلك رؤية حادة ، ينفذ من خلف برقع وجه رجل مأخوذ بهدف واضح ليس لديه أية شكوك حول الوسيلة لتحقيق الهدف . كما ان لدى كوينتن كوبسون رؤية أكثر حدة بالرغم من أنه ولد بعد سوتبن ، وهو يعتقد أن براءة سوتبن كانت هي سبب بؤسه . ان هذا الحكم سرعان مايضع البطل في المنظور التاريخي للامة ، أي منظور التاريخ القومي الطويل . وبذلك يكشفه في انه الناقل والضحية « للحلم الأمريكي » بالمساواة والنجاح .

وباختصار فان تعدد النغمات في نثر فولكنر يساعد علـى اظهار الحقيقة(١٢) . الكن ماذا يعني هذا في الواقع ؟ انه بحث الكاتب عن الحقيقة انه يحاول ان يصل اليها بوضع موقفه بين مواقف الشخصيات وفوق التقييمات المنحازة .

كان كونتن كومبسون قد منح امتياز روح « الكومونويلث » ، « لم يكن كائنا حيا ، لم يكن كيانا ، كان كومونويلثا »(١٣) ، لذا فانه كان أكثر قسوة من الآخرين . بيد أن « الكومونويلث » عند فولنرلا يتمتع بوحدة خاصة وتناغم كلي أيضا : اي ليس وقفا على سلطة حكمـة الجماعـة وذاكرتها ، انها مثقلة أيضا بعبء الاهواء والاثم التاريخي ، وفي المقـام الاول امتلاك الرقيق ، لعنة الجنوب . ذلك هو السبب في أن الكاتـب برغم قربه من آراء جماعة « الكومونويلث » فان عليه أن يصححهم أيضا.

ان كونتن قادر بدرجة او بأخرى على فهم سوتبن تماما ، بوصفه فردا ، لكن الكاتب وحده يمكن له أن يراه ويظهره . باعتبـاره نتاجـا لنموذج محدد للحضارة . وتحت قلمه يصبح البطل حامـلا لذهنيـة شكلتها بلاد أقامت صرح اقتصادها على رمل تغوص فيه الاقدام مـن الانتهازية وتعاليم اللصوصية أكثر مما هو على الفضيلة القديمة. وعلى وجه هذا الرمل ينطق كونتن بالكلمات ، بيد أن مستوى التفكير الدقيق جدا الذي غاص فيه هو بوضوح بعيد عـن طبقته . انه بالـغ التهور وعاجز عن مثل هذا النقد الذاتي العميق.

ذلك هو الكاتب الذي يتدخل ، بشكل غير ظاهر ، في تدفق السرد. وليس عبثا أن أسلوب السرد هو عاطفي عادة ومجزأ جدا وهو يطـور وضوحا يشبه الشفاء ، كما يحدث لدى فولكنر عندما يريد أن يلخص.

لكننا نعلم انه حتى كبار الكتاب غالبا مايجدون صعوبة بالغة في التعبير عن مواقفهم الاخلاقية .

في رواياته وقصصه ، ولا سيما الاخيرة منها التي تعالج صورة للحضارة البرجوازية الموروثة مع صمت القروي الاميركي وبنفس القدر من العقم الثقافي الذي يتخذه المديني الاوروبي ، يعاني هنري جيمس عذابا بسبب استحالة تصوير يأس الحياة وموازنتها دون الرغبة في اظهار مثال جميل من الولاء والاستقلال(١٤) فقد فشل الكاتب في إيجاد مثال من هذا القبيل . فحتى ديزي ميلر البطلة الاكثر حيوية،العفوية والمحبوبة ، أصابتها دونما شفاء عدوى روح سكينيكتادي المدنيةالامريكية التي كان والدها يكسب عيشه فيها من كديده . وفي هذا الوضع يصبح الكاتب نفسه أداة للتعبير عن المبدأ المعنوي او الاخلاقي الصادقالحيوي. ولكن من الواضح أنه كان عليه ان يقوم بجهد غير طبيعي ليؤكد قيما إيجابية حقيقية .

وبالرغم من حزم فولكنر « المبرمج » ازاء تصوير المعاناة الانسانية فان صورة النظام والانسجام كانت مصدر الهامه ، ويتميز عن جيمس بأنه أبدع شخصيات متكاملة تماما مثل اسحق مكاسيلين أو المراهقينفي: « **المتسللون تحت الغبار** » ، « **والانهار** » ، وبرغم ما أوتي من موهبة وحساسية تجاه كل ماهو مزيف فانه لم يكن مقنعا في تعبيره عن أفكاره في التدفق الكثيف « لحديث الآخرين » .

نحن نعلم أنه كان قد قصد أصلا ان يضع قصة « **الصخب والغضب** » بكاملها على شكل مونولوج لمجنون ، لكنه ما لبث أن بدأ يقحم أجزاء جديدة لان القصة لم تكن لتتدفق لولاها ، وهكذا أعطى القصة الدفقة التي كان لابد منها ، وهذا يحتاج فكاً ما للرموز . فبقدر ماكان إنجاز الرسالة موضع الاهتمام لاقت القصة نجاحا : فحتى في غباء بينجي ووعيه المتكسر فان تفسخ النظام الاجتماعي الاخلاقي المستقر

سابقا ينعكس بوضوح تام . اما السرد الذي استأنفه بقية الاخوة كومبسون فانه يؤكد فقط تعذر الغاء العملية ، والسبب في أن القصة لم تكن لتتدفق كان أمرا مختلفا ، فقد حاول فولكنر أن يعبر بوضوح عن موقفه من الحوادث والمشاركين فيها ، لكن المحاولات أظهرت ببساطة أنه لم يتمكن من السيطرة على اضطراب دفقات الوعي من الاجزاء الثلاثة الاولى من الرواية . وبعد وقت طويل قال فولكنر ان بينجي كان من أغلى الشخصيات على قلبه ، وكان يعطف عليه بشكل يشبه الى حد كبير الطريقة التي بها تحنو أم على ابنها المعتوه ، لاعلى ابنها الذي صار كاهنا . وعلى أية حال فان بينجي ينقلنا الى المعاناة والحنان وحتى الهلع والى كل شيء سوى الحب . وفي الجزء الخاص به يكسو الكاتب الشخصية باللحم ، وينمو هذا الولد الشقي في عينيه ليحتل مكانة كونية : « ان الظلم والحزن يصبحان أمرين صريحين ، ولو للحظة ، بفضل اقتران مؤقت للكواكب » . الا أن هذه التداعيات الرفيعة لاتأتي تلقائيا ولكنها تفرض نفسها على القارىء من الخارج .

إن لأعمال الفنانين البارزين دورا تثقيفيا ، لافيما تنجزه وحسب بل وفيما تخفق في انجازه أيضا . ويرى المرء بوضوح المهمات التي وضعها الادب الواقعي لنفسه ، وكيف يسعى بداب الى حلها على نقيض الحداثة التي تعتبر جميع المشاكل الاساسية واضحة تماما وسلفا ولا تنتظر الا من يعطيها شكلا .

ان كاتب القرن العشرين هو موضوع تقييم أخلاقي واجتماعي ،وهو أيضا يكشف هويته في الرواية الواقعية ، بوصفه مهندسا للفضاء الفني الذي يتضمن اللحظة الراهنة في المجرى لعام للزمن .

ولا شك أن الانماط التي يتحقق بها ذلـك متنوعـة . ان توماس وولف يثبت الاطار السردي منذ البداية ، ويشبه في ذلك الى حد كبير الراوي في الساغة* : « فكل منا هو كل الذرات التي لم يعدها : إرمنافي العري والليل من جديد ، وسوف ترون كيف بدأ الحب في كريت منـذ أربعة آلاف سنة وانتهى بالامس في تكساس(١٦) » .

وفي ضوء بداية هذه الملحمة يصبح كل من قصة التامونت الريفي **وقصة الفنان في شبابه** الواردة في رواية **« انظر نحو الوطن أيها المـلاك »** تصبحان أجزاء من نظام الكون .

إن الكتاب لاينجحون دائما في مدى السرد الملحمي فتصبح الروايات أصداء آنية للاحداث اليومية . وفي الحالات الاخرى يحد الروائيون من مهامهم الابداعية . ففي عام ١٩٧٨ نشر جون غاردينر كتابه **«حول الرواية الاخلاقية »** التي يدين فيها النثر الامريكي الراهن بحدة سـواء الطليعي منه أو الواقعي . أما المعيار الذي بواسطته يحكم علـى الادب المعاصر فهو في الواقع نفسه الذي كان يحكم به تولستوي على الادب، وغالبـا ما يستشهد غاردينر بتولستوي الذي أصدر أحكامه فيما يتعلق بالصلة بين الموقف الاخلاقي والموضوع . ويعتقد غاردينر أن كتّاب اليوم قد تجاهلوا الالتزام القديم للادب في أن يوحد الناس ويحطم حواجز البغضاء والجهل ويدعم مثلا جديرة أن يحارب الانسان من أجلها(١٧) . وتماما كما كان تولستوي في عصره كان هذا الكاتب لاذعا ومجحفا الى حد كبير .

صحيح أن النثر الغربي ـ وليس الامريكي فقط ـ قد أهتم كثيرا في الستينات والسبعينات بالرتابة القاتلة للمجتمع الامريكي«الاستهلاكي»

*** الساغة Saga : قصة قديمة تزخر بالاعمال البطولية .**

واشخاصه الذين لاوجوه ولا السنة لهم : **« القبات البيضاء »** (أبدايك تشيفر) **« القبات الزرقاء »** ، (باريس ، فورن دي عزون) **المثقفون** (تشيفر بيلو) أو « الكتبة المجدون » (كيرتيس) ولكن ليس صحيحا ان كتبهم لاتعكس سوى غروب شمس الانسانية ، ففي أي منها ينأى الكاتب بنفسه عن الشخصيات باتخاذه موقفا ساخرا ملموسا يصبح « أداة للنقد الاجتماعي وشكلا لرفض أشباح الكيان الراسمالي »(١٨)

وبتعبير آخر : ان موقف الكاتب لاينحل في الفيض السردي المحكوم، من النظرة الاولى ، بالحشو الباهت الذي لامعنى له للانسان العصري الخاوي .

ولا يزال ثمة شيء فيما قاله غاردينر وهو أن الكاتب ، ببقائه مصدرا للموقف النقدي للعالم ، قد فقد الى درجة كبيرة القدرة على أن يتخذ وجهة نظر تاريخية عن الواقع . وبالرغم من فصل الفنان نفسه عن الشخصيات ، فانه يبقى ضمن دائرة وجودهم ووعيهم في حين تظل الافكار والحوادث التي تقع خارج هذه الدائرة غير مندمجة في الرواية سواء اعتبرت واقعا فنيا أو معلومات غير متبلورة للكاتب . ماذا سيبقى اذا جرّدت رواية **(غاتسبي العظيم)** من عمقها المؤقت ؟ مجرد حكاية جنيات من عصر الجاز . لقد كتب العديد من الكتاب في الماضي القريب حكايات عن جنيات من هذا القبيل تكيفت مع روح العصر .

ان مما يشرف الكتّاب أنهم شعروا بخطر مثل هذه النظرة المحدودة للحياة ، ففي مطلع السبعينات كان هناك تبدل ملحوظ ازاء الغنى الملحمي للسرد ، وظهر عدد من الكتب بلغات مختلفة أكملت بشكل مستمر تقاليد رواية القرن العشرين الكلاسيكية ، لذا فان بوسعنا أن نكرر القول أن الادب الواقعي للقرن الحالي ، بكل مصاعب التطور وتقلبات مستواه ،

يتحاشى التعصب عن سابق تصور ، و « الموضوعية » الحاسمة التي هي احدى صفات الحداثة . انه الفن الذي يتكلم الفنان فيه بصوته هو كما عبر عن ذلك تورغينيف (١٩) .

ان تجارب أدب الواقعية الاشتراكية أساسية جدا وفي غاية البلاغة في هذا المجال ، ولا ريب أن تنوع هذه التجارب الى حد كبير يجعل من غير الممكن ان تحشر في قالب واحد بالرغم من سعة انتشارها . ان المعرفة العميقة لثاكيري لاتزال تسري بقوة في القرن العشرين ، وقد عبر الكثير من الكتاب السوفييت مثل اليكسي تولستوي ، وديمتري فورمانوف ، ونيكولاي اوستروفسكي عن أفكارهم وميولهم وكرههم بصدق مطلق.

ويبدو موقف الكاتب أكثر وضوحا في بعض أعمال النثر الوثائقي التي نشرت حديثا مثل « **كتاب الحصار** » لأداموفيتش وغرانين .

وفي الوقت نفسه سعى الادب السوفييتي منذ خطواته الاولى أن يسيطر على تقنية الرواية « المسرحية » التي أغنته بخصائص نوعية جديدة .

كتب غوركي في رسالة الى رومين رولاند يقول : « إذا أردت أن تعرف مثلي الاعلى بوصفي كاتبا ، فان من الجراة بل ومن غير التواضع جدا أن أقول : « أنني أكتب مثل فلوبير »(٢٠) . أعتقد أن كلمات غوركي لها معنى واسع جدا يغطي المبادىء العامة لفن الرواية.

ان خطة رواية « **حياة كليم سامغين** » ومضمونها يختلفان بشكل واضح عن رواية « **مدام بوفاري** » ، وهذه حقيقة يقررها بدرجة كبيرة الاختلاف في الظروف التاريخية ، فقد الهمت فلوبير الرغبة في اعادة خلق

« اللون الرمادي للحياة العفنة لحمر القبان* » ، بينما أرادغوركي أن يصور جميع الطبقات ، والنزعات والاتجاهات « كل الاضطراب الجهنمي عند نهاية القرن »(٢١) . وفي هذا الاضطراب وفي هذه العواصف بحث غوركي عن الصلة الرئيسية « فقد ابرزت الرواية في كل مكان منها تشكل الافكار البولشيفية »(٢٢) .

وعلى أية حال فان المبادىء الفنية للتصوير متشابهة جدا بين الكاتبين ، فلم يكشف اي منهما حضوره ، ويحجمان عن التقييم المباشر ، ويسمحان بحرية تامة للتطور العفوي للعمل وتعبير الشخصية عن ذاتها، ويحاول كل منها باستمرار أن يلغي نفسه كقاض أخلاقي»(٢٣) .

وتماما كما تنعكس الرتابة الموحشة عند الريفية البرجوازية في عقل إيما ، فان أربعين سنة من الواقع الروسي ، الذي تستغرق أحداثه مطلع عهد جديد في صراع حاد بين الطبقات والاحزاب والمنظومات الفلسفية، الخ .. تظهر في وعي كليم سامغاين الذي تشكل حياته الخاصة الموجهة للعمل في الرواية المركز المستقر للفضاء الفني المأهول بكثافة . وتبدو حياته كما لو أن شيئا لم يحدث في العالم سوى تلك الاحداث التيتغطيها خبرة البطل ووعيه اللذان يمتدان من مسرحيات العائلة الى الاحداث المسرحية التي تشمل الامة برمتها . وليس عبثا أن غوركي ، مع شيء من الاهتمام بالتماسك المنطقي للكتاب ، يبقي على بطله مبعدا على القطارات الى بطرسبورغ وموسكو والمقاطعات الروسية المركزية ،وفنلندا وباريس الى مخيمات اللاجئين الذين اقتلعتهم الحرب.

---

* حمار القبان : Wood louse دويبة صغيرة ذات قوائم كثيرة تشبه الخنفساء اذا لامسها أحد اجتمعت كالكرة ، ولعله أراد بالتعبير الطفيليين الذين ينكمشون فور توضيحه للخطر . (المترجم) .

اليس كل هذا اعتباطا ؟. في مصير وصورة أحد ضحاياه يصور فلوبير بدقة مدهشة الوجه القبيح لعهد شل الناس وافسد كل المفاهيم الاخلاقية الاساسية . لكن هل يمكن لشخص يحاول باستمرار أن يجرب اقنعة مختلفة ويلعب أدوارا متعددة ، شخص له طموحات متطرفة دون ان يكون له هدف عميق وواضح في الحياة ، ذرة غبار في مهب الريح ، ريح الزمن المتقلب ، شخص يمشي باستمرار على حد سيف الخيانة ، هل يستطيع شخص كهذا أن يعكس بأمانة الجوهر الحق للنقطة المحورية في التاريخ ؟ .

والحقيقة أن هذه الاسئلة طرحت وأجيب عنها كما يلي : يقدم الكاتب مشهدا صحيحا للواقع من الناحية التاريخية بالرغم من أفكار الشخصية التي تفسد هذا المشهد ، الا أن معالجة الامور بهذه الطريقة تبدو مربكة . « فلماذا كان غوركي دائما بحاجة الى مراقب » يجب أن يصحح كل الوقت ؟ وكيف يبرر الاوصاف العديدة لانطباعات البطل واحكامه اذا كانت لاتتدخل بموضوعية الكاتب السردية ؟(٢٤) .

عبر خرابتشيكو Khrapchenko عن رأيه حول الموضوع من ناحية علاقته بقضية ملموسة ، لكن يبدو أن هذا الرأي يتضمن مشكلة تذهب الى أبعد من حدود رواية واحدة مهما تكن أهميتها ، ونحن هنا نتعامل مع قضية قوة الرواية « المسرحية » . فليست رواية **« الدون الهادىء »** مربوطة باحكام بالشخصية الرئيسية كما في ملحمة غوركي مع ان طبيعة وعي غريغوري ميليخوف للعالم تؤثر ، دون ريب ، بقوة على صورة حياة الناس التي يصورها الكتاب . وعندما ظهرت الرواية للمرة الاولى ، ارتفعت أصوات تسأل : ماهي درجة وضوح موقف الكاتب؟ هل يمكن تحديد مسارات الثورة بشكل صحيح من خلال عرض لصراع

البيض ضد الحمر وليس العكس ؟. ونحن نعلم أن شولوخوف نفسه قد أشار الى مصاعب منهاج من هذا القبيل.

ان الاجابات عن تلك الاسئلة هي في تلك الكتب بذاتها . وفي قراءتنا لها يجب أن نأخذ في الحسبان التغيرات التي أدخلت على شكل الرواية مع تقدم الزمن .

ويلح خرابتشنكو في معالجته لرواية « **حياة كليم سامغين** » ، على مشاهد الحوادث المأساوية التي حدثت في التاسع من كانون الثاني ١٩٠٥ « فآنئذ شعر سامغين فجأة انه شارك في أهم الاحداث التاريخية ، أجل مشارك وليس شاهد عيان »(٢٥) . ولا ريب انه كان منفصلا بسور من الغربة عن المشاركين الفعليين في تلك الاحداث . فقد خدع المحرضون الجماهير الشعبية . ولعل شعور سامغين لم يكن صادقا تماما كالعادة، اذ كان ينتحل شخصية أخرى ، وينظر الى نفسه والآخرين من موقع جانبي ، ولكنه ، في الواقع ، لم يكف عن أن يكون مجرد مراقب محترف، متفرج على الحياة . هذا التحول ليس تحولا عرضيا ، فكما كتب لينين في عام ١٩٠٨ ان الثورة « شيء معقد جدا »(٢٦) ، شيء يؤثر بقوة على الحياة والمواقف لكل الشرائح الاجتماعية بمن فيها من المفكرين الليبراليين البورجوازيين الذين فقدوا كل تأثيراتهم وراحوا يتأرجحون بين الانحطاط، والبحث عن الله ، والبلاغة الثورية وشاركوا بطريقة أو بأخرى ، وأحيانا ضد ارادتهم ، مثل سامغين في المجرى التاريخي للاحداث.

وبقدر ما يمثل سامغين هذا النوع من الفئة المثقفة فان عقليته يمكن ان تكون مرآة للحياة في أبهى تجلياتها. وفضلا عن ذلك يؤكد لوناشارسكي في مقال له استشهدنا به في مكان آخر أن سامغين « متقلب ليس له روابط شكلية بأية طبقة أو عمل أو مكان ، ويبحث سامغين قلقا عن مكانه

في نظام الاشياء ، فيطفو ويدور اجتماعيا ومكانيا ، وهذا بحد ذاته يكفي لان يجعل منه بطلا مناسبا لرواية تأريخية ، رواية تتسع لشريحة عرضانية ، تتسع لتلك المرحلة التاريخية قدر الامكان ، « كل ذلك يجعل الكاتب يدفع الى الطليعة شخصية هي من كافة النواحي مناقضة لشخصية الكاتب »(٢٧) .

ولا ريب أن حياد الكاتب لايعني قطعا لامبالاته ، فوعي البطل الذي يحتفظ باستقلاله الداخلي في العملية الفنية يتغير باستمرار بواسطة وعي الكاتب وتقييمه الذي هو في الوقت نفسه تقييم الناس الثوريين للتاريخ الروسي .

يكتب لوناتشارسكي أن التقييم يأخذ شكل « السخرية الخفية » ويبين الطريقة التي يعمل بها ذلك الشكل : يقود الكاتب سامفين باستمرار لان يدين نفسه ، ويضع روحه الخاوية عارية ، ويستنبط ريباً عميقاً في احكامه . ويعبر الكاتب أحيانا عن موقفه الى الشخصية مباشرة ، فهناك نغمة واضحة في وصف كليم عندما كان طفلا ، وبعبارة أخرى ، نمسك بإيماءة للمنظومة الوراثية لفرد قدر له أن يقضي حياته متحاشيا اي منغصات روحية أو اية مشاركة نشيطة أو مسؤولة ، مقتنعا بإكساء الحياة بمنظومة من العبارات والمشاركة في العمل الحقيقي ضد ارادته فقط . ويجيب الكاتب فيما بعد عن الغرض من هذا الصديق المسافر في الثورة ، صديق بالمصادفة بالرغم من بعض الموضوعية حول هذه الحادثة العرضية .

إنه نموذج اجتماعي يطلق عليه الآن « ظاهرة سامفين » . ان خلق الكاتب للشخصية يستكمل في الرواية بفضل آراء أخرى وتقويمات تمثل كامل الطيف الآيديولوجي للثورة الروسية .

وقد أصبح واضحا على نحو تدريجي ومتزايد أن نمط الرواية « المسرحية » نفسها يعاني من تبدلات كبيرة انسجاما مع المقدمة ضمن أطر فنية مختلفة .

وفي ملاحظات فلوبير على **« مدام بوفاري »** عبر عن إشفاقه وازدرائه لـ (إيما) بصراحة تامة ، لكنه في متن الرواية يتحاشى أي خلق دقيق للشخصية ، تاركا القارىء وجها لوجه مع البطلة.

وفي حبك هنري جيمس لقصصه ورواياته التالية لم يضع أي قيود على « مشاعره ونعوته » ، ولكنه عندما كان يصقل مسوداته في شكلها النهائي ، كان لايفتأ يلح قائلا « مسرح ، مسرح » ، وفي الواقع يقدم جيمس الشخصيات أنفسهم للقارىء كاشفين كل تناقضهم الداخلي الطبيعي البسيط الذي يزدري بجميع التقاليد وغرور النزعة المحافظة، ويرى هذان الكاتبان ان أعلى درجات الموضوعية في تصوير الشخصيات والحوادث قد أدت الى الكمال الفني الذي كافحا من أجله دون ان يتمسكا بالمبادىء الجمالية وحسب بل وبموقف أخلاقي واع وضع الواقع السوقي المبتذل قبالة جمال الفن .

كان غوركي أول كاتب عالمي صور حركة الحياة باعتبارها عملية ثورية ، ودمج عوامل انعكاس الواقع وتحولها في الادب ، كما أوجد مصادر لتجديد الواقع في الحياة نفسها . وهنا تكمن ، بشكل عام ، الاهمية التاريخية للواقعية الاشتراكية بوصفها منهجا فنيا(٢٨) لقد كانت تحولا في الولوج الى واقع يتطلب اعادة بناء النموذج « المسرحي » في السرد القصصي الذي كان قد تأسس في الادب . ففي الواقعية الاشتراكية يثبت الكاتب وجودا هادفا وأكثر نشاطا مما هو في الاشكال الكلاسيكية على الرغم من أن الكاتب يبقى خفيا وغير مرئي . فالتقويم الداخلي الذي

يعني التقويم من خلال كلمات البطل يندمج الآن بالتعبير المباشر . لكن الشيء الرئيسي هو أن صوت الكاتب يصبح مكبر صوت للحياةفي حركتها. ونتيجة لذلك فان مرونة الشكل نفسه تساعد على انجاز الهدف الاهم والذي كان صورة ملحمية للحياة الروسية عن منعطف حاسم في تاريخها. لقد ألقت اكتشافات غوركي ضوءا ساطعا على التطور الادبي المعقد في القرن العشرين بما في ذلك وضع الرواية اليوم . وقد يتقلب مستوى الابداع إلا أن جوهره يبقى منيعا . ان الواقعية الفنية بكل تنوع اشكالها، وارتكازها على ادراك الواقع لا تزال تعارض الحداثة باعتبارها فنامخططا وعلى استعداد « لتحجيم الواقع بأي ثمن »(٢٩) في حظيرة من المفاهيم المجردة الخطيرة التي خططت بعناية . وتستمر الواقعية بالتطور ضمن جدال مثمر يشمل اتجاهات مختلفة تتضمن الهجوم العنيف على موقف الكاتب .

لقد مضى وقت كان ينتقد فيه تريفونوف ، مؤلف مجموعةالقصص « الموسكوفية » القصيرة ، لغياب أو لنقل للافتقار الى التعبير الواضح عن موقف الكاتب . وقد رفض تريفونوف هذه التهمة موضحا أن « موقف أو وضع الكاتب في النثر الحديث يمكن التعبير عنه بالابتسامات ، بانصاف الابتسامات ، بالحذف ، أو بالوقفات القصيرة » (٣٠) ، « إن احدى وسائلي المفضلة حاليا هو صوت الكاتب المحبوك مع الحوار الداخلي للبطل »(٣١).

وأيا كانت العيوب في مؤلفات تريفونوف فان موقف الكاتب قد تم التعبير عنه بوضوح كاف وبشكل حددته جماليات النثر « المسرحي » ، فالكاتب لا يعرف بنفسه من خلال أية شخصية ، لا من خلال كسينيا فيودورفنا في قصته **« التبادل »** ولا عبر ريبروف في **« الوداع الطويل »**، بل اقل من ذلك بالنسبة الى غينادي سيرغيفيتش في **« خلاصة موقتة »**.

انه يتبنى موقفا يمكن القول عنه انه ضمن مواقف شخصياته وفوقها في آن معا . وتقويمه لابطاله هو في الوقت نفسه تقويم لاحداث الحياة .

يبدو أن هذه السمة هي السمة المشتركة للنثر الواقعي في القرن العشرين، ولذلك فان ثمة صلة روحية بين تريفونوف وأوبدايك مثلا، فكلاهما يتعامل مع نفس الاخلاقية الاستهلاكية على حساب المصالح الروحية ، ولا ريب أن ثمة فروقا كبيرة في الظروف القومية وفوق كل شيء في الظروف الاجتماعية والتاريخية ، فالكاتب الاميركي يصف ظاهرة عالمية وواسعة الانتشار تسبب تآكلا في التنظيم الاجتماعي نفسه ، كما أن شخصياته ـ ولا سيما في بعض رواياته مثل « **الازواج** » و « **شهر كله أيام أحد** » و « **الارنب ريدوكس** » ـ هم بعكس شخصيات تريفونوف، هم جميعا من ذوي البعد الواحد تماما ، فالنقمة وفقا لذلك قاسية عاطفيا ، ساخرة بل تهكمية . إن موقفي الكاتبين وشكلي ادراكهما متقاربان الى حد بعيد، ولكن ثمة خلافا ذا مغزى وهو حدود العوالم التي صورها كل منهما .

فعالم أوبدايك هو دنيا مغلقة ، بينما يحاول تريفونوف ، بدرجات مختلفة من التشديد ، أن يذهب الى ما هو أبعد من الرتابة الملسة والنظرة العالمية الصارمة لشخصياته . اذا تأملنا مجموعة القصص « الموسكوفية » القصيرة باعتبارها كلا فنيا فسيبدو جليا أن مجال السرد يتزايد من قصة الى أخرى . ففي (**التبادل**) غالبا ما نشهد أجزاء من مشاهد وأفكار تتلف نسيج الرتابة من الداخل ، وهذه الاجزاء تعبر ذهن ديمتريف أو تنتصب أمام عيني خياله . لكن الطريقة التي ينظر بها القارىء الى هذه الشخصية التي هي سيد التسوية الداخلية ، هذا السيد عاجز بوضوح عن التفكير عميقا بمشاكل الحياة والموت التي يفرضها عليه مصير أمه التي حكم عليها بالهلاك . وهنا يبرز تدخل الكاتب بوضوح ، لان محاولاته

أن يتخطى عالم ديمتريف لوكيانوف غير مقنعة من الناحية الفنية ، أما في (**خلاصة مؤقتة**) فان رؤية ذات حياة طبيعية مفعمة بالنشاط تظهر للعيان غريبة على الانانية التافهة ، وصخب البحث عن الذات ، وهي صورة « **لبلد آخر** » حيث هموم الناس الرئيسة هي العمل المخلص والعلاقات الانسانية الصادقة . وينشأ حاجز خفي لكنه كتيم بين هذه الحياة وهؤلاء الاولاد وقصة البطل . وذلك كان هو الحاجز الذي نشأ بين شخصية فيستا « الضائعة » والمهرجانات الشعبية التي تجسد لانهائية الوجود .

وفي « **الوداع الطويل** » نمر على اسم نيكولاي كليتشونيكوف وهو بطل غير شهير من (نارودنايافوليا) ، وهذه منظمة ثورية في روسيا في نهاية القرن التاسع عشر . هذا البطل هو شخصية تجد صعوبة في فهم بطل القصة وهو المؤرخ كريشاريبروف الذي فشل «ان يصور على المسرح فيضان الزمن الذي يجرف كل انسان وكل شيء » (٢٣) . لكن لم تكن ثمة حاجة الى كليتوشنيكوف في القصة لمجرد توبيخ أحد المتحدرين من سلالته من ظلمة الماضي لانه أضاع حياته على التوافه . ان الحاجة اليه هي في تجسيده لفيضان الزمن الهائل للتاريخ . وقبيل نهاية القصة يندمج مصير هذا الثوري ذي الاهمية البالغة للكاتب ، والذي لا يزال البطل يخفق في فهمه، يندمج بصورة موسكو التي « تتكدس برجا فوق برج ، وجبالا من الحجارة بملايين النوافذ المضاءة ، تمزق الطين العتيق ، وتدق الانابيب في الخرسانة العملاقة ... تسوي الارض ، تبني ، تعبد ، وتدمر دون أن تبقي أثرا ... » .

إنني اثق بموقف الكاتب في ضوء ابداعه للصورة الكلية للواقع الذي عبر عنه في كتب مثل «**فقدان الصبر**» ، و « **الشيخ** » ، و «**الزمان والمكان**» أثق بذلك بقناعة أكبر مما في مجموعة قصص « موسكوفية » . الا ان ما يهمنا هنا ليس النتيجة فقط ، بل ان ادراك الهدف هو كذلك ايضا .

وقد اخترت هذه القصص عن عمد لتكون بمثابة وسيلة توضيح . فلدينا هنا خلفية تتميز بتيار واسـع « معاد للنثر الاستهلاكي » في الغرب ، وبمقابلة هذه الخلفية يصبح من الايسر رؤية الملامح الاساسيـة لادب الواقعية الاشتراكية . وكما يعبر غوركي يطمح كتابها الى تركيز العـالم برمته في انفسهم « كي يجعلوا من ذواتهم صدى العالم الذي يدركون كل تعقيده وتماسكه الداخلي » (٣٣) .

وعلى عكس تريفونوف هناك فاسيلي شوكشن، وفالنتين راسبوتين، وغرانت ماتيفوسيان وكتاب آخرون ممن يطلق عليهم كتّاب « الاتجاه الريفي » لا يحتاجون الى جهود خاصة لخلق فضاء وجـودي ، بقعة من الارض ، أيا كان اسمها : أتماناكوفا ، تسماكوت ، أي شيء ، فهذه بحد ذاتها تقليد ، اسطورة ، أو مستودع للذاكرة التاريخية .

ففي مقالات وخطب لشوكشين جمعت بعدموته في كتاب **« استجواب الذات »** ، يسهب في الكلام عن الحقيقة والعدالة والقيمة الاخلاقية للوصايا والشعائر التي تتشكل في القرية الروسية . ذلك ما يقوله الكاتب الـذي يعلق على الشؤون العامة ، أما موقف شوكشين كفنان فهو كما نرى يحمل طابعا مسرحيا ، فقد بني نثره على الاسلوب « المسرحي » نفسه لكنه مزج، عن قصد ، نسب تدخل الكاتب بشكل واعٍ . ان الاسئلة التي يطرحها الكاتب ليست منمقة في حدها الادبي ، وبتكرارهـا بشكـل مختلف تدخّل الكاتـب بشكـل واع . ان الاسئـلة التي يطرحهـا الكـاتـب عن قصد ، نسب منمقة في حدها الادبي ، وبتكرارهـا بشكـل مختلف وضمني ، محجوب بزوبعة الحياة في القرية ، فان الاجابة عنها لم تتـم بطريقة نهائية ودقيقة . ولا ريب أن الكاتب يحسّ بعاطفة كبرى نحو شخصياته والعالم الذي انتجهم ، عالم قد يكون أكثر أهمية من شخصيات الاحداث في قصته . لكن الناس في هذا العالم ليسوا جميعا من نمط واحد كما أنهم ليسوا من طينة واحدة. ولا يتأرجح موقف الكاتب ازاء شخصياته المادية ، بل ازاء الاسس التقليدية ايضا .

وعلى نحو مماثل يقوم فالنتين راسبوتين بمحاولات هامة وعنيدة ليتغلب على عصمة الجماعة من الداخل عبر الطاقة الكامنة لموقف الكاتب. وفي حالة راسبوتين يتحول الجدال الى اساس فني بحت .

ففي قصته « **خط الموت** » نرى أن الطبيعةالواضحةللصراعالخارجي لا تسمح للكاتب أن يفصل نفسه عن القطب الموجب بشكل يكفي لاتخاذ موقف نقدي ، ويظهر صوته كاملا مع صوت البطلة ونتيجة لذلك يصبح التأثير العاطفي للسرد معبرا جدا .

أما في قصته « **عش وتذكر** » فان موقف الكاتب أكثر تعقيدا، فمكان الحدث وهو أتامونوفكا يستمر حتما كي يبقى منبعا للطيبة والحكمة الشعبية ، بينما نرى نهر انفارا رمزاً لتدفق الحياة المستمر ـ تماما مثل الميسيسيبي في قصة مارك توين « **مغامرات هوكلبري فين** » ـ نراه يحول هذا المكان الى عالم وجودي ، مجرد عالم مجزأ ، ويمكن أن يفسر مصيرا ندريه غوشكوف على النحو التالي : كل ما فيه من طيب ونشاط مصدره أتامونوفكا،في حين يمثل ذنبه وخيانته الانقطاعالانانيعن التقاليد. بيد أن نيستونا البطلة الحقيقية لتلك القصة لا يمكن حشرها في نمط ، فحياتها المفعمة بالضوء والاثم في وقت واحد ليست هي حياتها تماما بل هي كذلك العالم الذي أنتجها ، لا يقول راسبوتين أي شيء بشكل مباشر « ولا يفرض وجهة نظر الكاتب على القارىء . دع القارىء يفكر لوحده ، دعه يصل الى الاستنتاج الذي يدفعه اليه منطق الاحداث والشخصيات» (٣٤) . ونحن نعتقد أن هذا المنطق الداخلي يكمن في ازدواجية الشخصيات في أعماله ، الشخصيات التي تعكس تناغم وتنافر بعض أشكال الحياة بطريقة معقدة ، فهذا هو الشيء الذي يعذب شخصياته والمجتمع بكامله .

ويمكن للمرء أن يلاحظ بسهولة بعض التغيرات في مجموعة من قصصه التي ظهرت فيما بعد ، فراسبوتين لم يرفض العالم الخارجي أو يتخل عن المرونة التي هي جزء من موهبته ، الا انه يميل الى كتابة ذات صلة بتداعي المعاني والخواطر ، كتابة تدرس الانعطافات الغريبة للفكر والشعور . في قصته القصيرة **«ماذا اقول للغراب ؟»** قد تظهر الاشارات سريعة الزوال من الحياة اليومية غير ضرورية للقارىء مثل الحافلة عند لحظة حرجة ، وأكياس البطاطا ، والمارة ، لان الشيء الاهم هنا ما يحدث لروح البطل الرئيسي . ان الكاتب هو الذي يواجه الخيار بين الاخلاق والجمال ، المعضلة القديمة التي اصبحت حادة جدا في القرن العشرين . وفي هذا المجال ليست قصة راسبوتين سوى قصة قصيرة متواضعةتصب فيمجرىرئيسي لتقليد بلغ أوجه في **«جان كريستوف»** و **«الدكتورفاوستس»** وهكذا يبدو جليا أن هذا النوع من النثر يحتاج الى التوافه ، وهذا الجو من الحياة اليومية ليس لمجرد أن الميتافيزيقا قد فقدت شخصيتهاالمجردة في الادب ، بل لان ذلك يعود الى انها هي طريقة الراوي في التحول الى عالم جزئي . ان وعيه الذي فقد صفاءه الاحتفالي يبين أن الواقع الذي يعكسه خلو من الوحدة الداخلية التي لاينتابها الشك . وفي قصة قصيرة أخرى **« انت حي انت تحب »** ، التي تكون صلاتها بأسلوبه السابقأقوى، تأخذ الفكرة شكلها النهائي على النحو التالي : « العم ميتابا لطيف »والعم فولاديا ذو وجه قاس وبخيل ، ولكن كلاهما شخصان محليان » بالرغم من ان الثاني « له وجه مترهل أبيض يختلف عن وجوه الناس المحليين » (٣٥) . هذا الاكتشاف يسبب للصبي اضطرابا ويدمر براءة عقله الذي من خلاله نرى عالم الطبيعة والعلاقات الانسانية ، كما أن رأي الكاتب يتخفى في إدراك الصبي ووعيه أيضا .

دارت في الفترة الاخيرة ولا زال تدور مناقشات هامة حول اهمية اكتشافات فولكنر للكثير من الكتاب السوفييت . ان ما يقال له أساس من الصحة .

إن بامكان راسبوتين وماتيفوسيان وايتماتوف خاصة اضافة الى كاتب قصة يوكناباتوفا Yoknopatawpha بامكانهم أن يقولوا : قد يكون حجري صغيرا ، لكن اذا أزيح فسينهار الكون . لكنني أرى أن تجارب شولوخوف ذات مغزى أكبر بالنسبة للكتاب الجدد ، ولا سيما لهؤلاء الكتاب الذين يكتبون عن حياة القرية . لقد صور كاتب «الدون الهادىء» قرية ، بعقة صغيرة من الارض عند اندلاع الثورة . وبالرغم من كل موضوعيته الجافة أظهر الحتمية التاريخية لانتصار الناس الذين فتحت لهم الثورة فرصا لا سابق لها للتقدم . لقد تم التعبير هنا عن روح التفاؤل الاجتماعية عند الفنان أساسا لان موقف الفنان يتخلل البنية السردية بكاملها .

وبالرغم من صعوبات وعيوب جمة فان الكتاب السوفييت الجدد يطمحون الى وضوح وصراحة فيما يتعلق بموقف الكاتب الذي يتم التعبير عنه في موقفهم من الشخصيات والواقع بالنظر الى ذلك في ضوء الصراعات العديدة بما في ذلك تلك التي املاها تطور الاشتراكية . وهذه التطلعات هي فردية بطبيعتها ، الا انها راسخة في التربة الفنية العامة للفن الاشتراكي حيث تأخذ حماسة الفنان الاتجاه نفسه باعتباره المسار الطبيعي للحياة .

ترجم هذا المقال من مجلة العلوم الاجتماعية (بالانكليزية)

رقم العدد ٢ العام ١٩٨٦ .

العنوان : in 20 th - Centuryliterature.
The Author's Position

هوامــــــش

(١) غوستاف فلوبير : جورج ساند . مراسلات باريس ١٩٨١ ص ١٠٧

(٢) آ.ب. تشيخوف الاعمال الكاملة والرسائل في ثلاثين مجلدا . مجلد : موسكو ١٩٧٧ ص ٢٦ (بالروسية) .

(٣) المصدر السابق . مجلد ٢ . ص ٢٨٠ .

(٤) آي. س. تورغينيف . الاعمال الكاملة في اثنتي عشر مجلدا . مجلد ١ موسكو ١٩٧٥ ص ١٢٤ (بالروسية) .

(٥) ه. دي بلزاك . الأب غوريو . باريس ١٩٦٦ ص ٤٣ .

(٦) رواية القرن العشرين : دراسات في التقنية . نيويورك ١٩٣٢ .

(٧) الاعمال الكاملة لفلوبير ، والمراسلات . السلسلة الثالثة (١٨٥٤ - ١٨٦٩) باريس ١٩٠٢ ص ١٦٢ .

(٨) التراث الادبي ، موسكو . مجلد ٧٠ ص ٤٨٢ (بالروسية) .

(٩) وليام فولكنر :مقالات ، أحاديث ورسائل عامة نيويورك ١٩٦٥ ص ٨٣ .

(١٠) روبرت ويمان : الادب والميتولوجيا . برلين وويمار ١٩٧١ ص ١١٩ .

(١١) كونراد المحمول . لندن ١٩٧٦ ص ٩ ، ١٠ .

(١٢) فولكنر في الجامعة . نيويورك ١٩٦٥ .

(١٣) وليام فولكنر . أبسالوم ، أبسالوم ، نيويورك ١٩٦٥ ص ١٢ .

(١٤) ه . جيمس : من الرواية ومقالات أخرى نيويورك ١٩٤٨ .

(١٥) وليام فولكنر : ثلاثة عقود من النقد . ميتشيغان ١٩٦٠ ص ٧٣ .

(١٦) ث. وولف . انظر نحو الوطن ايها الملاك . نيويورك ١٩٢٩ ص ٣ .

(١٧) ج. غاردينر . حول الرواية الاخلاقية . نيويورك ١٩٧٨ ص ٤٢ .

(١٨) د. زاتونسكي . في أيامنا . موسكو ١٩٧٩ ص ١٨٧ (بالروسية) .

(١٩) كتاب روس حول العمل الادبي ، مجلد ٢ لينينغراد ١٩٥٥ ص ٧١٢ (بالروسية) .

(٢٠) المصدر السابق مجلد ٤ ص ١٧٢ .

(٢١) عرض تاريخي لحياة وأعمال أ. م. غوركي رقم ٣ موسكو ١٩٥٩ ص ٤٥٧ بالروسية
(٢٢) المصدر السابق ص ٤١١ .
(٢٣) أ. ف. لوناتشارسكي : مقالات حول الادب . موسكو ١٩٥٧ ص ٣٣٥ (بالروسية) .
(٢٤) م. خارتشينكو : آفاق الصورة الفنية ، موسكو ، ١٩٨٢ ص ٢٣٥ بالروسية .
(٢٥) م. غوركي : الاعمال الكاملة في ثمانية عشر مجلدا . مجلد ١٣ موسكو ١٩٦٢ ص ٤١٤ (بالروسيـــة) .
(٢٦) ف. ل. لينين . الاعمال الكاملة مجلد ١٥ ص ٢٠٢ .
(٢٧) أ. ف. لوناتشارسكي . المصدر المذكور أعلاه . ص ٣٦٠ ، ٣٣٥ .
(٢٨) م. خاربتشوف : فردية الكاتب الابداعية وتطور الادب . موسكو ١٩٧٢ ص ٣٣٩ (بالروسيـــة) .
(٢٩) مجلة (قضايا الادب) رقم (٣) ١٩٨٠. ص ١٥٩ .
(٣٠) المصدر السابق رقم (٨) ١٩٧٤ ص ١٧٩ ــ ١٨٠ .
(٣١) المصدر السابق ص ١٩١ .
(٣٢) يو. تريغونوف . قصص. موسكو ١٩٧٨ ص ١٩٣ (بالروسية) .
(٣٣) أ. م. غوركي . الاعمال الكاملة في ثلاثين مجلدا . مجلد ٢٩ موسكو ١٩٥٥ ٢٧٠. ــ ٢٨١ (بالروسيـــة) .
(٣٤) ف. راسبوتين : « كون الانسان هو نفسه » . مجلة قضايا الادب رقم (٩) ١٩٧٦ ص ١٤ ٧٠
(٣٥) ف. راسبوتين . الاعمال الكاملة . مجلد ، ١ موسكو ١٩٨٤ ص ٣٤٨ (بالروسية) .

❋ ❋ ❋

« معنى الأم إوزة »

دراسة في الحكايات الشعبيّة الفرنسية ومدلولاتها الاجتماعية

بقلم : روبرت دارنتون

ترجمة : توفيق الأسدي

يبدو أن العالم الذهني لغير المتنورين خلال فترة التنوير(١) قد فقد دون رجعة . والظاهر انه من الصعب جدا ، ان لم يكن من المستحيل ان نحدد موقع الانسان العادي في القرن الثامن عشر حتى ليبدو أنه ضرب من الحماقة أن نبحث عن علم الكون الخاص به . ولكن قبل أن نتخلى عن المحاولة ، قد نجد أنه من المفيد ان نعلق الشك وان نأخذ حكايـة معينة في الاعتبار : انها حكاية يعرفها كل الناس ، وان كانوا يعرفونها على نحو يختلف عن الصيغة التالية ، وهي صيغة الحكاية كما كان الناس يحكونها (تقريبا) أثناء جلوسهم حول المواقد في الاكواخ الفلاحية خلال الامسيات الشتائية الطويلة في فرنسا القرن الثامن عشر :

---

* روبرت دارنتون : أستاذ التاريخ في جامعة برينستون الامريكية ومؤلف كتـاب « التنويم المغناطيسي ونهاية عصر التنوير في فرنسا » وكذلك كتاب الأعمال التجارية في عصر التنوير » وكتاب « حركة الأدب السري في عهد النظام القديم » .

« يحكى أن فتاة صغيرة طلبت منها امها أن تحمل بعض الخبـز والحليب الى جدتها . وبينما كانت الفتاة تسير عبر الغابة ، قابلها ذئب وسألها عن وجهتها .

أجابت الفتاة :

ــ الى جدتي .

ــ أي طريق ستسلكين ، طريق الدبابيس أم طريق الابر ؟

ــ طريق الابر .

وهكذا سار الذئب في طريق الدبابيس وسبقها الى بيت جدتها ، فقتل الجدة وصب دمها في زجاجة ، ثم قطع لحمها الى شرائح ووضعه فوق طبق كبير . بعد ذلك ارتدى ثياب نومها وراح ينتظر في سريرها.

هناك طرق على الباب .

ــ ادخلي ياعزيزتي .

ــ مرحبا ياجدتي . لقد جلبت لك بعض الخبز والحليب .

ــ هيا تناولي بعض الطعام ياعزيزتي . هناك لحم ونبيذ فيحجرة المؤونـة .

وهكذا أكلت الفتاة الصغيرة ما عرض عليها . وبينما كانت تأكـل قالت لها قطة صغيرة :

ــ فتاة وقحة ! تأكلين لحم جدتك وتشربين دمها !

ثم قال الذئب :

ــ اخلعي ملابسك وتعالي الى السرير لتنامي معي.

ــ وأين أضع مريلتي ؟

ــ أرميها في النار فلن تحتاجي اليها بعد الآن.

ولكل قطعة ملابس : الصدار والتنورة والتنورة التحتانيةوالجوارب كانت الفتاة تسأل السؤال نفسه ، وفي كل مرة كان جواب الذئب هو:

ــ ارميها في النار فلن تحتاجي اليها بعد الآن.

وحين صعدت الفتاة الى السرير قالت :

ــ أوه ياجدتي ! لكم أنت شعرانية يا جدتي !

ــ حتى أظل دافئة ياعزيزتي .

ــ أوه ياجدتي ! لكم هما كتفاك عريضتان !

ــ حتى أستطيع أن أحمل الحطب عليهما جيدا ياعزيزتي .

ــ أوه ياجدتي ! ما أعرض كتفيك !

ــ حتى أحك بها نفسي على نحو أفضل ياعزيزتي.

ــ أوه ياجدتي ! لكم هي أسنانك كبيرة !

ــ حتى آكلك بها على نحو أفضل ياعزيزتي !

ثم أكلها الذئب » .

ماهو مغزى هذه الحكاية ؟ بالنسبة الى الفتيات الصغيرات المغزى واضح : الابتعاد عن الذئاب . أما بالنسبة الى المؤرخين فيبدو أن هذه الحكاية تروي شيئا ما حول العالم الذهني لفلاحي عصرنا الحديث الاوائل . ولكن ما الذي ترويه ؟ كيف يستطيع المرء أن يباشر تفسير مثل هذا النص ؟ إحدى الوسائل تؤدي بنا الى التحليل النفسي .

لقد درس المحللون الحكايات الشعبية وميزوا فيها رموزا خفية ودوافع لاشعورية وتقنيات نفسية . وخذ مثلا على ذلك التفسير الذي قدمه اثنان من أهم المحللين النفسيين : إيريك فروم وبرونو بتلهايم .

❊ ❊ ❊

لقد أول « فروم » الحكاية على أنها أحجية تتعلق بالوعي الجماعي في المجتمع البدائي ، وقد حلها « دون صعوبة » عن طريق ترجمةشيفرة « لغتها الرمزية » . فالحكاية تتعلق اذن بمواجهة الفتاة المراهقة للجنس الراشد ، كما فسرها فروم . ان معناها الخفي يظهر من خلف رمزيتها: ولكن الرموز التي رآها في صيغة النص التي وصلته كانت مبنية على تفاصيل غير موجودة في الصيغ التي عرفت بها الحكاية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . وهكذا فانه يستنبط الكثير من الفتاة ذات قبعة ركوب الجياد الحمراء (وهذه القبعة غير موجودة أصلا) كرمز للطمث ، ومن الزجاجة التي تحملها الفتاة (وهذه غير موجودة أيضا) كرمز للعذرية : ومنه تحذير الام (وهذا غير موجود أيضا) للفتاة بأن لاتضل عن الطريق فتدخل مناطق موحشة مما قد ينتج عنه كسر الزجاجة . الذئب هو الذكر المغتصب والحجران (غير الموجودين) الموضوعان في بطن الذئب بعد أن يقوم الصياد (غير الموجود) بتخليص الفتاة وجدتها يرمزان الى العقم ، وهو عقاب من ينتهك المحرمات الجنسية وهكذا وبحاسية ممتازة للتفاصيل التي لم ترد في الحكاية الشعبية الاصلية ، يأخذنا المحلل النفسي الى عالم ذهني لم يكن له أي وجود اطلاقا، على الاقل ليس قبل مجيء التحليل النفسي.

كيف يمكن لأي شخص أن يصل الى تفسير خاطىء الى هذا الحد لنص من النصوص ؟ الصعوبة هنا ليست ناشئة عن دوغمائية مهنية ، فلا حاجة الى أن يكون المحللون النفسيون أكثر صرامة من الشعراء في استخدام الرموز ، بل هي ناشئة عن عدم القدرة على رؤية البعدالتاريخي للحكايات الشعبية . لم يكترث فروم بذكر مصادره ، ولكن استمد نصه من « الاخويم غريم » ، وهذا أمر واضح . وقد حصل الاخوان غريم

على هذه الحكاية وحكاية « الارنب والجزمة » وحكايــة « ذو اللحيــة الزرقاء » وحكايات قليلة أخرى من « جانيت هاسنبفلوغ » ، وهي جارة وصديقة حميمة للاخوين غريم في مدينة « كاسل » ، وقد وصلت اليها هذه الحكايات من أمها التي تنتمي الى عائلة فرنسية من « الهوغونو ». لقد حمل « الهوغونو » ذخيرتهم من الحكايات الى المانيا حين لجؤوا اليها هربا من اضطهاد لويس الرابع عشر . ولكنهم لم يستمدوا هذه الحكايات من التراث الشعبي الشفهي مباشرة ، بل قرؤوها في كتب مــن تأليف « شارل بيرو » و « ماري كاترين دوالنوا » وآخرين ، وذلك خلال مرحلة رواج الحكايات الشعبية في أوساط الطبقات العليا الباريسية في نهايــة القرن السابع عشر .

لقد استمد شارل بيرو ، وهو سيد هذا النوع الادبي ، حكاياته من التراث الشفهي للعامة بالفعل (كان مصدره الرئيسي على الارجح مربية ابنه) ، ولكنه نقحها بحيث تناسب ذوق مثقفي الصالونات والمتحذلقين وأعضاء الحاشية الملكية ، الذين وجه اليهم أول نسخــة مطبوعة مــن « الأم أوزة » التي نشرها عام (١٦٩٧) تحـت عنوان « حكــايات أمي الأوزة »(٢) . وهكذا فان الحكايات التي وصلت الى الاخوين غريم عــن طريق عائلة « هاسنبفلوغ » ، لم تكن المانية جدا ولا هي تمثل الــى حد كبير التراث الشعبي . وبالفعل فان الاخوين قد ميزا الصفة الادبية لهذه الحكايات فقاما بحذفها من الطبعة الثانية من « حكايات الاطفال المنزلية »(٣) باستثناء حكاية « الفتاة ذات قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » . من الواضح ان هذه الحكاية بقيت في المجموعة لان جانيت هاسنبفلوغ قد طعمتها بنهاية سعيدة مستمدة من حكاية « الذئب والجداء » التي كانت واحدة من أكثر الحكايات شعبية في المانيــا (الحكاية نموذج رقــم ١٢٣ ، وفقا لجدول التصنيف القياسي الوارد في كتاب « نماذج الحكايات الشعبية » من تأليف « أنتي آرنه » و « ستيث تومسون ») .

وهكذا تسللت « قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » الى التراث الادبي الالماني والانكليزي لاحقا دون ان تكتشف اصولها الفرنسية. لقد تغيرت خاصية هذه الحكاية الى حد كبير وذلك خلال انتقالها من المنشأ الفلاحي الى غرفة نوم الاطفال لدى « بيرو » ثم الى المطبعة ، عبر نهر الراين ، ثم عودة نحو التراث الشفهي ، ولكن في هذه المرة كجزء من الشتات الخاص بالهوغونو ، ثم عودة اخرى الى الكتب ، ولكن كنتاج للغابة التيوتونية هذه المرة وليس مواقد فلاحي « النظام القديم » الفرنسيين .

لم يكترث فروم وطائفة من المفسرين من المحللين النفسيين بالتحولات التي طرات على النص ــ والحق يقال انهم لم يعرفوا بها ــ وذلك لانهم حصلوا على الحكاية التي ارادوها : فهي تبدأ بالجنس عند البلوغ (القبعة الحمراء التي لاوجود لها في التراث الشفهي الفرنسي) وتنتهي بانتصار الانا (الفتاة المنقذة التي تؤكل عادة في الحكايات الفرنسية) على الهو (الذئب الذي لايقتل ابدا في الصيغ الشفهية) . وكل ما ينتهي نهاية حسنة فهو حسن .

* * *

للنهاية أهمية خاصة لدى برونو بتلهايم ، آخر من فسر « قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » بين المحللين النفسيين . وبالنسبة اليه فان مفتاح الحكاية وكل الحكايات المشابهة هو الرسالة الايجابية للنهاية وحل العقدة . يقول ان الحكايات اذ تنتهي نهاية سعيدة تسمح للاطفال ان يواجهوا رغباتهم ومخاوفهم اللاواعية وان يخرجوا منها سالمين ، فالهو قد كبح والانا قد انتصرت . الهو عبارة عن الشخصية الشريرة في « قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » وفق صيغة بتلهايم . انه مبدأ اللذة الذي

يقود الفتاة الى التلال في حين انها اكبر بكثير من ان تكون مصابة بالتثبيت الشفهي (المرحلة التي تمثلها حكاية « هانسل وغريتل ») ، كما انها اصغر بكثير على الممارسة الجنسية الخاصة بالراشدين . الهو هو ايضا الذئب ، الذي هو ايضا الاب والذي هو ايضا الصياد الذي هو ايضا الأنا ونوعا ما الانا العليا كذلك.

ان الفتاة ذات القبعة الحمراء اذ تدل الذئب على طريق جدتها تحتال بأسلوب أوديبي للتخلص من امها ، لان الامهات يمكن ان يكن جدات ضمن التنظيم الاخلاقي للروح ، كما أن المنازل المتواجدة على أي جانب من الغابات هي بالفعل المنزل نفسه ، كما في حكاية « هانسل وغريتل » ، حيث هي أيضا جسد الام . هذا المزج البارع للرموز يمنح الفتاة ذات القبعة الفرصة لتشارك اباها ، الذئب ، الفراش ، وبذلك تنفس عن نزواتها الأوديبية . وهي تنجو في النهاية لانها تولد من جديد على مستوى من الوجود أعلى ، وذلك حين يعود أبوها للظهور على شكل الأنا ، الانا العليا ، الصياد ، ويخرجها من بطن أبيها ، الذئب ـ الهو ، وهكذا يعيش الجميع في ثبات ونبات .

ان نظرة بتلهايم السخية بالرموز تقدم لنا تفسيرا للحكاية أقل ميكانيكية من فكرة « فروم » المتعلقة بوجود شيفرة سرية ، ولكنها تنطلق من بعض الافتراضات غير المفندة المتعلقة بالنص . ورغم انه يستشهد بأقوال عدد كاف من المعلقين على الاخوين غريم وبيرو للاشارة الى بعض الادراك للفولكلور كنظام أكاديمي ، فان بتلهايم يقرأ حكاية « الفتاة ذات القبعة الحمراء » والحكايات الاخرى وكأنها دون تاريخ . انه يعالجها ، اذا جاز التعبير ، مسطحة ، كمرضى ممددين على الاريكة ، في معاصرة سرمدية . انه لايتساءل عن أصولها أو يجهد نفسه بالبحث عن معان

اخرى يمكن ان تحملها هذه الحكايات ضمن سياقات أخرى ، لانه يعرف كيف تعمل الروح وكيف كانت تعمل دائما .

وعلى أية حال فان الحكايات الشعبية هي في واقع الامر وثائق تاريخية . لقد تطورت عبر قرون كثيرة وسلكت منعطفات كثيرة ضمن مختلف التراثات الثقافية . ورغم انها لاتعبر عن الفعاليات الثابتة ضمن الكينونة الداخلية للانسان ، الا أنها توحي بتلك « العقلية » التي ساهمت هي في تغييرها . يمكننا ان نقيم المسافة بين عالمنا الذهني والعالم الذهني لأسلافنا اذا ما تخيلنا أنفسنا ونحن نهدهد طفلا لينام مع الصيغة البدائية الفلاحية لحكاية « قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » . ربما يتوجب أن يكون مغزى هذه الحكاية اذن : احذروا المحللين النفسيين . وكونوا دقيقين لدى استعمالكم للمصادر . يبدو أننا قد عدنا الى التاريخية .

وهذا ليس صحيحا تماما على أية حال ، فان « قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » تحمل لاعقلانية من النوع المرعب تبدو غير ملائمة لـ « عصر العقل » . وفي الحقيقة فان الصيغة الفلاحية لهذه الحكاية تبز صيغة المحللين النفسيين من حيث العنف والجنس . (فالمحللان فروم وبتلهايم يسيران على هدى الاخوين غريم وبيرو من حيث اهمال ذكر اكل لحم الجدة مشهد التعري (الستربتيز) السابق على التهام الذئب للفتاة .) من الواضح ان الفلاحين لم يكونوا في حاجة الى شيفرة سرية حتى يتحدثوا عن المحرمات .

* * *

ان الحكايات الاخرى في مجموعة « الأم أوزة » وفق الصيغة الفلاحية الفرنسية تتمتع بالخاصية الكابوسية نفسها . ففي احدى الصيغ الباكرة لحكاية « الحسناء النائمة » (النموذج رقم ٤١٠) مثلا ، يغتصب « أمير

الاحلام » الاميرة ـ وهو متزوج من غيرها أساسا ـ فتحمل الاميرة منه وتلد عدة اطفال دون أن تستيقظ من سباتها . واخيرا يقوم الاطفال بفك السحر عن طريق عض حلمتي ثديي الام خلال الرضاعة ، وهنا تبدأ الحكاية بمعالجة موضوعها الثاني : محاولات حماة الامير ، وهي غولة آكلة البشر ، لالتهام أولاده غير الشرعيين.

وفي حكاية قديمة من مجموعة حكايات سندريلا (نموذج رقم ٥١٠ب) تصبح البطلة خادما في منزل حتى تمنع أباها من اجبارها على الزواج منه . وفي أخرى ، تحاول زوجة الاب القاسية ان ترمي بها في فرن ، ولكنها تحرق بدلا عنها واحدة من بناتها الخسيسات . وفي صيغة الفلاحين الفرنسيين لحكاية « هانسل وغريتل » (النموذج رقم ٣٢٧) ، يحتال البطل على الغول حتى يذبح هذا الغول أولاده بالذات . كما يلتهم أحد الرجال سلسلة من الزوجات في ليلة العرس على فراش العرس في حكاية « الحسناء والوحش » (النموذج رقم ٤٣٣) ، وهي واحدة من مئات الحكايات التي لم تظهر ابدا في النسخ المطبوعة من « الام أوزة » . وفي حكاية أشد بشاعة عنوانها « الكلاب الثلاثة » (النموذج رقم ٣١٥)تقتل الاخت أخاها عن طريق اخفاء مسامير كبيرة في سريره ليلة عرسه . وفي أبشع الحكايات اطلاقا وعنوانها « أمي قتلتني وأبي أكلني » (النموذج رقم ٧٢٠) ، تقطع الام ابنها في طبق كبير على طريقة اللحم المطبوخ بالبصل وتقدمه ابنتها الى الاب ليأكله . وهكذا تنتقل الحكاية من الاغتصاب واللواط الى غشيان المحارم واكل لحم البشر . لقد صور رواة الحكايات في فرنسا القرن الثامن عشر ـ دون اخفاء لرسالتهم بالرموز ـ عالما من القسوة الفجة الصريحة .

كيف يمكن للمؤرخ أن يفهم مثل هذا العالم ؟! ان احدى الوسائل التي يمكن ان تبقي اقدامه راسخة في مواجهة التيار تحت السطحي

لحكايات « الام أوزة » القديمة هي أن يتمسك بفرعين من العلوم : الأنثروبولوجيا وعلم الفولكلور . حين يناقش علماء الانثروبولوجيا النظرية فانهم يختلفون حول جوهريات علمهم . ولكنهم حين يتوغلون في الدغل، يستخدمون تقنيات معينة لفهم التراثات الشفهية يمكن تطبيقها ـ مع التحفظ ـ على الفولكلور الغربي . وباستثناء بعض البنيويين ، فانهم يربطون الحكايات بفن « القص » وبالسياق الذي تجرى فيه حوادثها . انهم ينظرون الى الطريقة التي يكيف بها الراوي موضوعة موروثة وفق ذوق مستمعيه ، وبذلك فان خصوصية الزمان والمكان تظهر من خلال شمولية المخططات . انهم لايتوقعون أن يجدوا تعليقا اجتماعيا مباشرا أو مجازات ميتافيزيقية بقدر ماسيجدون لهجة حوار أو أسلوبا حضاريا ينقل روح الشعب الخاصة ووجهة نظر في العالم . ان الفولكلور «العلمي» كما يسميه الفرنسيون (الاخصائيون الامريكيون يميزون غالبا بين الفولكلور «والفولكلور المزيف») يتضمن تجميع ومقارنة الحكايات وفقا للمخطط العام المعتمد لنماذج الحكاية والذي أشرت اليه سابقا ، اي ذاك الذي وضعه كل من « أنتي آرنه » و« ستيث تومسون » . وهذا لايستبعد بالضرورة التحليل الشكلاني كتحليل « فلاديمير بروب »،ولكنه يؤكد على التوثيق الدقيق الصارم : مناسبة قص الحكاية ، خلفيةالراوي، ودرجة التلوث المتأني من المصادر المكتوبة.

* * *

لقد سجل علماء الفولكلور الفرنسيون حوالي عشرة آلاف حكاية، وذلك بمختلف اللهجات وفي كل زاوية من زوايا فرنسا والمناطق الناطقة بالفرنسية . وتعود معظم هذه التسجيلات الى الفترة بين عامي (١٨٧٠ ـ ١٩١٤) ، وهي : « العصر الذهبي للبحث في مجال الحكايات الشعبية في فرنسا » . وقد رويت هذه الحكايات من قبل فلاحين تعلموها

كأطفال قبل أن ينتشر التعليم في الريف . وهكذا حدث مثلا في عام (١٨٧٤) ان أملت « نانيت لوفسك » ، وهي فلاحة أمية ولدت عام (١٧٩٤) ، نسخة من حكاية « القبعة الحمراء » تعود الى القرن الثامن عشر ، وفي عام (١٨٦٥) أملى خادم اسمه « لوي غروالو » المولود عام (١٨٠٣) نسخة من حكاية « القملة » (النموذج رقم ٦٢١) كان قد سمعها لأول مرة أيام الامبراطورية(٤) وككل رواة الحكايات ، فقد عدل القصاصون الفلاحون خلفية حكاياتهم وفق بيئاتهم ، ولكنهم تركوا العناصر الرئيسية دون تغيير ، مستعملين التكرار والسجع والوسائل الذاكرية الاخرى . ورغم أن عنصر « الاداء / التمثيل » وهو أساسي في دراسة الفولكلوز المعاصر ، لايظهر عبر النص ، الا أن علماء الفولكلور يجادلون بأن التسجيلات التي تمت خلال « الجمهورية الثالثة » تقدم دليلا واضحا لهم بحيث يمكنهم اعادة تشكيل الخطوط التقريبية لتراث شفهي كان موجودا قبل قرنين.

قد يبدو هذا الادعاء مبالغا فيه ، ولكن الدراسات المقارنة قد كشفت عن تشابهات مذهلة في التسجيلات المختلفة للحكاية الواحدة ، حتى لو تمت هذه في قرى منعزلة بعيدة عن بعضها البعض وعن تداول الكتب . وفي دراسة لحكاية « قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » مثلا ، فقد قارن « بول دولارو » ثلاثة وخمسين صيغة سجلت على امتداد منطقة واسعةناطقةب (langue d'oïl) (٥). هذا وتتفقعشرون صيغةمنها وبدقة مع صيغة « حكاية الجدة » المذكورة أعلاه ، باستثناء تفاصيل قليلة (فالفتاة تؤكل أحيانا وتهرب أحيانا أخرى عن طريق حيلة ما) . وهناك صيغتان تتفقان مع صيغة « بيرو » للحكاية نفسها (وهي أول صيغة ذكرت القبعة الحمراء) . كما تتضمن بقية الصيغ مزيجا من النماذج الشفهية والمكتوبة ، تتضح عناصرها الرئيسية على نحو شديد الجلاء ، هو أشبه مايكون بوضوح نكهة الثوم والخردل في سلطة فرنسية .

وبالطبع ، وكما نعرف من الادلة المكتوبة ، فان الحكايات وجدت قبل ان يفكر أي شخص ، ولفترة طويلة جدا ، بمفهوم الفولكلور ، والفولكلور لفظة جديدة ظهرت في القرن التاسع عشر . كان الوعاظ في القرون الوسطى يعتمدون على التراث الشفهي حتى يعطوا امثلة على الحجج الاخلاقية. هذا وتشير مواعظهم المدونة في مجموعات من «الامثولات» من القرن الثاني عشر الى الخامس عشر ، الى الحكايات نفسها التي دونت في الاكواخ الفلاحية من قبل علماء الفولكلور ، في القرن التاسع عشر . ورغم الغموض المحيط بأصول الحكايات الرومانسية التي تدور حول الفرسان ، واناشيد البطولة(٦) والحكايات الخرافية ، الا انه يبدو أن جزءا كبيرا من الادب القروسطي قد اعتمد على التراث الشفهي الشعبي وليس العكس . لقد ظهرت « الحسناء النائمة » في حكاية رومانسية تدور حول الملك آرثر في القرن الرابع عشر ، كما ظهرت سندريلا في « كلمات ريفية » من تأليف « نويل دوفاي » وذلك عام (١٥٤٧) ، وهو كتاب أرجع الحكايات الى المعارف الفلاحية ، وهذا يرينا كيف تم نقلها.

لقد كتب « دو فاي » أول تقرير عن مؤسسة فرنسية هامة هي la veillée وهذه عبارة عن امسية تجري تمضيتها حول الموقد، حيث يقوم الرجال باصلاح الادوات والنساء بالخياطة ، بينما يصغي الجميع الى حكايات كانت ستسجل بعد ثلاثمئة عام من قبل علماء الفولكلور وهي أصلا أقدم من ذلك بقرون . وسواء أكان الهدف من تلك الحكايات هو تسلية الكبار او اخافة الصغار ، كما هو الامر بالنسبة الى الحكايات التحذيرية مثل « القبعة الحمراء » ، فان تلك الحكايات كانت جزءا من ذخيرة من الثقافة الشعبية ، كان الفلاحون يدخرونها عبر القرون دون أن يفقد منها ما يستحق الذكر.

* * *

ان المجموعات العظيمة من الحكايات الشعبية التي تم جمعها في اواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تمنحنا اذن فرصة نادرة للاتصال بالجماهير الامية التي اختفت في الماضي دون ان تترك اثرا. ان ترفض الحكايات الشعبية بسبب انه لايمكن أن يوضع لها تواريخ وامكنة دقيقة كما هي حال الوثائق التاريخية الاخرى يعني ان نهمل واحدا من مواضع الدخول الى العالم الذهني للفلاحين خلال عهود « النظام القديم » . ولكن كيف يمكننا ان نخترق تلك الذهنية الغريبة علنا؟ مهما تكن النصوص المسجلة دقيقة ، فانها لاتستطيع الصمود أمام المعاينة وكأنها صور فوتوغرافية عديدة لـ « النظام القديم » التقطتها العين البريئة لطبقة فلاحية منقرضة . انها حكايات لاغير.

وكما هو الحال بالنسبة الى معظم أنواع القصص ، فان هذه تنمّي عقدا ذات معيار موحد من مواضيع تقليدية ، تلتقط هنا وهناك وفي كل مكان . هذا وتفتقر هذه الحكايات بشكل مؤلم الى الدقة والتحديد وذلك اذا أراد أي شخص أن يثبتها في نقاط محددة في الزمان والمكان . لقد درس رايموند جيمزون حكاية عن سندريلا من الصين من القرن التاسع. وهذه تحصل على حذائها من سمكة سحرية بدلا عن عرابة من الجن ، كما تفقد فردة من هذا الحذاء في عيد قروي بدلا عن الحفلة الراقصة الملكية ، ولكنها تشبه بطلة « بيرو » الى حد كبير . لقد ميز علماء الفولكلور حكاياتهم في كتابات هيرودتس وهو ميروس ، على أوراق البردى المصرية القديمة وعلى الرقم الحجرية الكلدانية ايضا ، كما سجلوها في مختلف انحاء المعمورة ، في اسكندنافيا وافريقيا ، ووجدوها بين الهنود على ضفاف البنغال والهنود الحمر على ضفاف الميسوري . ان هذا التشتت مذهل جدا والى حد ان البعض قد آمن بوجود حكايات مشتركة مبنية على العادات والتقاليد ، وبوجود ذخيرة هندـ أوربية أساسية من

الاساطير والخرافات والحكايات : وهذه النزعة تدعم النظريات الكونية الخاصة بفرايزر ويونغ وليفي شتراوس ، ولكنها لاتساعد أي شخص يحاول أن ينفذ الى اذهان فلاحي فرنسا في بداية العصور الحديثة.

ولحسن الحظ فان نزعة أكثر واقعية في الفولكلور قد جعلت مطابقة خواص الحكايات في الثقافات المتباعدة أمرا ممكنا ، كما أظهر لنا العمل الحقلي لخبراء من أمثال « ميلمان بارى » و « ألبرت لورد » أن تلك التراثات يمكن ان تبقى كاملة سليمة عبر فترات طويلة من الزمن حتى بعد انتشار التعليم . في فرنسا صنف العاملون في حقل الممارسة الحكايات وفقا لمخطط تصنيف « آرنه ــ تومسون » الذي يشمل أنواع الحكايات الشعبية الهند ــ أوربية كافة . هذا وتتيح هذه العملية امكانية الدراسة المقارنة ، والمقارنات توحي بالطريقة التي تجذرت فيها الموضوعات العامة وتمت في التربة الفرنسية . والصحيح أن المرء لايستطيع التأكيد بأن نصا بعينه قد روي بطريقة بعينها منذ قرنين ، لذلك لن يكون من دواعي الحكمة أن نبني تفسيرا ما على صيغة واحدة من حكاية واحدة ، كما سيكون أشد خطورة أن نؤسس تخليدا رمزيا على تفاصيل (كقبعات الركوب والصيادين) وهي التي قد لاتكون وردت في الصيغ الفلاحية أصلا.

ولكن هناك تسجيلات كافية لتلك الصيغ ــ هناك خمس وثلاثون صيغة لحكاية « القبعة الحمراء » وتسعون لـ « عقلة الأصبع » ومئة وخمسون لسندريلا ــ بحيث يستطيع المرء أن يتصور المخطط العام لحكاية ما كما تواجدت في التراث الشفهي . يمكن للمرء أن يدرس بنية حكاية ما ، ويلاحظ الطريقة التي جمعت بها بواعثها وتأطرت بها طريقة سردها . واذا ما درس المرء الحكايات الشعبية الفرنسية بكاملها، استطاع ان يميز صفات عامة وموضوعات مهيمنة وعناصر مشتركة في الاسلوب والطابع .

وهنا أود أن أتحرى باختصار ثلاثة أسئلة رئيسية : (١) هل تعبر الحكايات الفرنسية عن وقائع الحياة اليومية أم هل تزودنا بأوهام هدفها الهروب منها ؟ (٢) كيف يمكن مقارنتها مع حكايات شبيهة في التراثات الاخرى ؟ (٣) وان كانت هذه الحكايات تعبر عن شيء فرنسي على نحو مميز ، فما كانت أهميتها بالعلاقة مع المسار العام للثقافة الفرنسية ؟

٭ ٭ ٭

يقودنا السؤال الاول الى التوغل عميقا في التاريخ الاجتماعي للقرنين السابع عشر والثامن عشر . لقد كشف البحث في فترة «النظام القديم» خلال العقود القليلة المنصرمة عن مجتمع « مالتوسي » كانت فيه الحقيقة الاساسية من حقائق الحياة هي الكفاح العنيد ضد الموت . لقد عاش معظم الفرنسيين في حالة من سوء التغذية المستعصية أو قريبا منها، كما كانت مناعتهم ضعيفة جدا حين كان الطاعون والمجاعة يخفضان من عدد السكان الى حد كبير . من بين عشرة أطفال يولدون كان اثنان أو ثلاثة يموتون قبل بلوغهم السنة الواحدة من العمر كما يموت أربعة أو خمسة منهم قبل بلوغهم سن العاشرة . كانت الزيجات تدوم عادة حوالي خمسة عشر عاما ، حيث ينهيها الموت عادة وليس الطلاق بالأحرى . كان «النظام القديم» عبارة عن مجتمع من الارامل واليتامى ، وزوجات الاب والسيندريلات ، كما كانت تقنيات الزراعة البدائية تقف في وجه الزيادة العامة في الانتاج ، وحين كان الفلاحون يجمعون بعض الفائض ، كان وكلاء النظام الاقطاعي يستولون عليه . كان يمكن لموسم حصاد سيء واحد أن يدفع بمئات آلاف البشر الى ما دون الخط الذي يفصل الفقر عن الفاقة، طاردا اياهم الى الطريق بالقوة ، حيث كانوا يتعيشون عن طريق استعمال ذكائهم وفطنتهم ، فيتسولون ويسرقون ، حتى يستسلموا في النهاية

ملتجئين الى مأوى متخم بالأوبئة او يزحفون الى تحت شجرة أو مخزن للتبن ويموتون : بؤساء عاشوا حياة البؤس .

بالطبع ، على المرء أن يقاوم الاغراء بتحويل التاريخ الاجتماعي لـ « النظام القديم » الى « رواية مرعبة » ، فلقد تحسنت الاوضاع في منتصف القرن الثامن عشر ، كما أنه من المحتمل ان يكون الاقتصاد قد توسع ، رغم أن البلاد لم تمر لا بثورة زراعية ولا حتى صناعية . ولكن غالبية الفرنسيين كانوا يعيشون في عالم مختلف تمام الاختلاف عن عالمنا . لقد تغير الشرط الانساني الى حد هائل عبر القرنين الاخيرين بحيث أننا لانستطيع أن نتخيل الا بالكاد الطريقة التي يبدو بها بالنسبة لأناس كانت حياتهم كريهة ، فظة وقصيرة الاجل . لهذا السبب اذن نحتاج الى اعادة قراءة « الام أوزة » .

❊ ❊ ❊

تحوي الحكايات الفرنسية الاصلية ، كما هي الحال في التراثات الاخرى ، على قدر كبير من الفانتازيا ، ولكن حين تتحقق الاحلام فيها، فانها تترك البطل في فناء مخزن الحبوب وليس في أرض المطلق . وهو ببساطة فناء مخزن للحبوب ممتلىء جيداً ، وهاهو البطل قد انتهى من الاستمتاع بوجبة جيدة للتو . ان تحقيق الرغبات يتخذ عادة شكل الطعام . مثلا حين يضطر الجندي المفصول من الخدمة « لارامه » الى التسول في حكاية « الشيطان والحداد » (النموذج رقم ٣٣٠) ، فانه يقتسم آخر قروشه مع المتشردين الآخرين الذين يتبين أن احدهم هو القديس بطرس متنكرا . ويمنح « لارامه » كمكافأة له أي رغبة يتمناها، ولكنه بدلا عن أن يختار الجنة يطلب « وجبة مشبعة » ، وهذه وردت في صيغ أخرى على أنها « خبز أبيض وفروج » او « كعكة محلاة قليلا ومقانق

وقدر ما يستطيع شربه من النبيذ » او « بعض التبغ والطعام الذي رآه في النزل » أو « أن تكون لديه كسرة خبز على الدوام » .

ما أن يحصل البطل الفلاح على عصا سحرية أو خاتم سحري ،او مساعدة من مخلوقات خارقة للطبيعة حتى يكون أول خاطر له هو الطعام . وهو لايظهر ابدا أي خيال فيما يطلبه ، بل يختار مجرد «الوجبة اليومية » ، وهي لاتتغير ابدا : الطعام الفلاحي المعهود ، رغم انه قد يختلف حسب المنطقة ، كما هي الحال بالنسبة الى « الكعك والخبز المحمص وقطع الجبنة » التي تقدم في العيد الكورسيكي . وفي العادة لايذكر الراوي الفلاحي الطعام بالتفصيل ، فهو غير خبير بفنون الطعام الشهي ، ولذا فانه يملأ طبق بطله ببساطة . واذا أراد أن يضيف الى ذلك لمسة من الافراط أو الاسراف فال : « وكانت هناك حتى مناديل الموائد » .

هذا ويبرز نوع معين من الاسراف على نحو واضح جدا : اللحم. ففي مجتمع من النباتيين بحكم الواقع ، كان منتهى الترف يتجلى في ان يتمكن المرء من غرز أسنانه في ضلع لخروف مطهي او لحم خنزير أو لحم عجل . ففي حفلة العرس في الحكاية الخيالية « مملكة الفالدار »(النموذج رقم ٤٠٠) هناك خنازير مشوية تدور في أنحاء المكان والشوكات تبرز من أجنابها حتى يتمكن الضيوف من تناول لقم كبيرة مقطعة على نحو جاهز . هذا وتدور الصيغة الفرنسية لحكاية شائعة عن الاشباح: «النهمة» (النموذج رقم ٣٦٦) حول محاولة زوجين تأمين اللحم لابنتهما المولعة بأكله الى آخر حد . كما أن سندريلا الفلاحة لاتتوق الى أمير ، بل كل ماتريده هو أن تملأ بطنها : « لمست الخروف الاسود بالعصا السحرية. وعلى الفور ظهرت مائدة كاملة الزينة أمامها . كان بامكانها أن تأكل قدر

ما تريد ، وقد اكلت حتى ملأت بطنها . » أن يأكل المرء حتى يشبع ، أن يأكل حتى درجة انهاك الشهية manger à sa faim ، كانت تلك هي المتعة الاساسية التي يدلّيها الفلاحون أمام مخيلاتهم ، وهي متعة نادرا ما كانوا يحققونها خلال حياتهم .

كما كانوا يتخيلون تحقيق أحلام أخرى ، بما فيها الحلم النموذجي بالقلاع والاميرات . ولكن رغباتهم كانت تبقى مثبتة عادة على أهـداف شائعة من عالم الحياة اليومية . فأحـد الابطـال ينال « بقـرة وبعض الفراريج » ، كما يحصل آخر على خزانة مليئة بالملابس الكتانية ، أمـا الثالث فيقنع بعمل غير شاق ووجبات منتظمة وغليون محشو بالتبـغ. وحين يهطل الذهب في مدخنة الرابـع فانه يستعملـه لشراء « طعـام وملابس وحصان وقطعة أرض » . في معظم الحكايات يتحول تحقيـق الرغبات الى برنامج للبقاء على قيد الحياة وليس الى فانتازيا الهـدف منها الهروب .

❋ ❋ ❋

رغم اللمسات الفانتازية اذن ، تبقى الحكايات متجذرة في أرض العالم الحقيقي . وغالبا ماتجري حوادثها ، وعلى الدوام ، ضمن نوعين مـن الخلفية يتطابقان مع نوعي الحياة الفلاحية خلال عهد « النظام القديم »: البيت والقرية من ناحية ، والطريق المفتوحة مـن الناحيـة الاخرى . والتعارض بين القرية والطريق ينتظم كل الحكايات ، كما رأينا ، ينتظم حيوات الفلاحين في أرجاء فرنسا القرن الثامن عشر كلها.

لم يكن في مقدور الاسر الفلاحية ان تبقى على قيد الحيـاة في عهد « النظام القديم » مالم يعمل كل فرد من أفرادها ، وان لم تعمل معـا كوحدة اقتصادية . والحكايات الشعبية تصور لنا باستمرار الآباء يكدون

في الحقول بينما يجمع الاطفال الحطب ، يرعون الخراف ، يحضرون الماء ، يغزلون الصوف أو يتسولون . وبدلا عن ادانة استغلال الاطفال في العمل فقد كانوا يعلنون عن استيائهم في حالة عدم حدوثه . في حكاية « الغازلات الثلاث » . (النموذج رقم ٥٠١) يقرر أب أن يتخلص من ابنته لانها « كانت تأكل ولا تعمل » ، فيقنع الملك بأنها تستطيع غزل سبعة أثواب (حوالي ٩٢ مترا) من الكتان في الليلة الواحدة ، بينما تأكل هي في الواقع سبع فطاير (نحن في أنفومواه)(٧) . يأمرها الملك بأداء انجازات خارقة في الغزل ، ويعدها بالزواج اذا ما نجحت فيها . هذا وتقوم ثلاث غازلات من الجن ، كل واحدة أكثر تشويها من الاخرى ، بانجاز المهمات الموكلة الى الفتاة ويطلبن منها في المقابل شرطا واحدا هو أن تدعوهن الى عرسها . وحين يظهرن في الحفل يسأل الملك عن سبب التشوهات التي أصابتهن ، فيقلن ان ذلك يعود الى فرط الاجهاد من العمل ثم يحذرنه من أن عروسه ستبدو قبيحة الى هذا الحد اذا سمح لها بالاستمرار في الغزل . وهكذا تنجو الفتاة من عبودية العمل ويتخلص الاب من فتاة شرهة ويقلب الفقراء المناضد على الاغنياء (في بعض الصيغ يحل الاقطاعي المحلي محل الملك .) .

هذا وتنحو الصيغ الفرنسية من حكاية « روميلستلتشن » (النموذج رقم ٥٠٠ وبعض الصيغ من الحكاية من النموذج رقم ٤٢٥) نحو هذا السيناريو نفسه ، رغم اختلاف المهمات الموكلة الى الفتاة ، فالملك يأمر الفتاة بأن تغزل أكداسا من التبن محولة اياها الى غرف ممتلئة بالكتان ، وأن تحمل وتفرغ خمسين عربة من السماد في اليوم وان تفصل جبالا من القمح عن التبن . ورغم ان هذه المهمات تجري تأديتها كلها في النهاية ، وذلك بفضل تدخل القوى فوق الطبيعية ، الا أنها تعبر عن حقيقة أساسية من حقائق الحياة الفلاحية في شكل مبالغ فيه . فقد كان

كل فلاح يواجه كدحا لانهاية له ولا حدود له ، وذلك منذ الطفولةالباكرة وحتى يوم الممات .

يحاول البعض الهروب باللجوء الى الطريق ، ولكنهم اذ يهربون يكونون مدفوعين بالفقر الذي في بيوتهم وليس بجاذبية الذهب في نهاية قوس قزح . والمحظوظون منهم يسافرون كعمال في أنحاء فرنسا كلها ، أما التعساء منهم ، وهم الاغلبية ، فيتعثرون في طريقهم اذ يسيرون بها كمتسولين . في حكاية « المسافران » (النموذج رقم ٦١٣) يلعب جنديان مصروفان من الخدمة القرعة حتى يقررا من منهما ستفقأ عيناه . وبما أنهما على شفا الموت جوعا ، فانهما لايستطيعان التفكير بالبقاء على قيد الحياة الا بالعمل كزوج من الشحاذين ، الاعمى ورفيقه . في حكاية « نورووواس » (النموذج رقم ٥٦٣) يعني محصول واحد من الكتان الفرق بين البقاء والاملاق وذلك بالنسبة الى عائلة فلاحية تعيش على قطعة صغيرة من الارض. المحصول جيد ، ولكن الريح الخبيثة«نورووواس» تعصف بنباتات الكتان بعيدا خلال تجفيفها . ينطلق الفلاح مع هراوته في أثر « نورووواس » ليضربها حتى الموت ، ولكن مؤونته تنفد ، وهاهو يتسول كسرات من الخبز وزاوية في اسطبل يأوي اليها كأي متشرد . وأخيرا يجد « نورووواس » على قمة جبل فيصرخ بها : « أعيدي إلي كتاني ! أعيدي الي كتاني ! » تشفق عليه الريح فتمنحه غطاء طاولة سحريا يقدم له وجبة طعام كلما نشره . يأكل الفلاح « حتى يشبع »ثم يقضي الليلة التالية في نزل فتسرقه صاحبته . وبعد جولتين أخريين مع « نورووواس » تمنحه هذه عصا سحرية تجلد صاحبة النزل ، وتجبرها على اعادة غطاء الطاولة اليه ، ويعيش الفلاح في ثبات ونبات قد أصبح لديه مخزن طعام ممتلىء باستمرار ، ولكن حكايته توضح لنا يأس أولئك المترنحين على الخط الفاصل بين الفقر في القرية والفاقة على الطريق .

وهكذا ، كلما نظر المرء الى ما وراء « بيرو » ، الى الصيغ الفلاحية لحكايات « الام أوزة » ، سيجد عناصر من الواقعية : ليس تقارير فوتوغرافية عن الحياة في فناء مخزن الحبوب بل على صورة تتطابق مع كل ما استطاع المؤرخون الاجتماعيون ان يجمعوه من خلال الارشيفات. وهذه الصورة ملائمة ، وهذه الملاءمة كانت مسألة ذات شأن . وباظهار كيف كانت الحياة تعاش ، فعليا ، في القرية وعلى الطريق ، فان الحكايات رسمت توجهات العالم بالنسبة الى الفلاحين : لقد صورت حماقة توقع اي شيء سوى القسوة من نظام اجتماعي قاس .

ان البرهان على ان طبقة سفلية من الواقع الاجتماعي تكمن وراء الفانتازيا والتسلية الهروبية اللتين تتميز بهما الحكاية الشعبية لايعني على أية حال أن نغالي في تطبيق هذه الحجة . لقد كان بامكان الفلاحين ان يدركوا ان الحياة قاسية دون الاستعانة بحكاية مثل حكاية « القبعة الحمراء » . يمكننا أن نجد القسوة في الحكايات الشعبية كما نجدها في التاريخ الاجتماعي في كل مكان ، من الهند الى ايرلندا ، ومن أفريقيا الى الألاسكا . واذا ما أردنا أن نتجاوز التعميمات الغامضة في تفسير الحكايات الفرنسية ، فاننا في حاجة الى معرفة فيما اذا حمل شيء ما هذه الحكايات على الاختلاف عن الضروب الاخرى.

❋ ❋ ❋

اذا قارنا على نحو نظامي بين الحكايات الفرنسية ونظائرها في التراثات الاخرى الانكليزية والالمانية والايطالية ، استطعنا أن نميز بعض النزعات الحضارية الخاصة بها . وهنا لا أستطيع توضيح هذه المسألة الا بمقارنة بعض الحكايات الفرنسية مع حكايات ذات بنى مشابهة في مجموعة « الاخوين غريم » . خذ مثلا حكاية « سلة التين » (النموذج رقم ٥٧٠،

لدى غريم رقم ١٦٥) ، التي تبين لنا كيف يمكن ان نحول البنية نفسها بحيث تعطينا مؤثرات مختلفة . البنية كما يلي : آ) يعد احد الملوك بتزويج ابنته الى الشخص الذي ينتج افضل فاكهة . ب) يكسب فلاح شاب هذه المسابقة اذ يعامل مخلوقا سحريا بلطف بعد أن يكون اخوته قد عاملوه بخشونة فيساعده هذا على الفور . ج) يرفض الملك أن يتخلى عن ابنته ويطلب من البطل تنفيذ مهمات مستحيلة . د) يساعد المخلوق السحري البطل على انجاز المهمات ويتزوج الاميرة بعد مواجهة نهائية مع الملك . بطل الصيغة الالمانية شخص احمق طيب القلب يسمى « هانز دوم » ، وهو ينفذ مهماته على خلفية مشحونة بقوى خارقة للطبيعة ومزدحمة بأشياء عجيبة : زورق يطير فوق الارض ، صافرة سحرية ، حيوانات خرافية بشعة نصفها نسر ونصفها الآخر أسد ، أقزام، قلاع وفتيات في محنة . ورغم أنه يبدي أحيانا بعض ومضات الذكاء، الا أن هانز يتغلب على الكارثة ويفوز بأميرته عن طريق تلقي الاوامر من مساعده السحري باتباع حاسة شمه .

أما نظيره الفرنسي « بنوا » فيتعيش من ذكائه في عالم فظ من المخدوعين او الخادعين . يدافع الملك عن إبنته كما يحارب الفلاح دفاعا عن فناء مخزن حبوبه ، مستعملا الحيلة اثر الاخرى . وكما في الحكاية الألمانية ، يرفض ان يتخلى عن الاميرة مالم يحرس له البطل قطيعا من الارانب دون أن يشرد أي منها . وينجح « بنوا » في ذلك بمساعدة صافرة سحرية تجعل الارانب تأتي حين تصفر لها ، مهما كانت متباعدة. ولكن الملك بدلا عن أن يرسل « بنوا » ، كما حدث لـ « هانز » ، ليطارد حيوانا خرافيا نصفه نسر ونصفه أسد من اكلة لحم البشر ، يحاول أن يفصل بعض الأرانب عن المجموعة بسلسلة من الخدع ، اذ يتنكر بزي فلاح

ويعرض شراء أحد الارانب بسعر مرتفع . ولكن « بنوا » يكشف الخدعة ويفشل حيلة الملك . فهو لن يسلم الارنب الا لشخص يمكنه أن ينجح في الاختبار . ان على الملك أن ينزل سرواله ويتعرض للجلد . يوافق الملك ولكنه يخبر الارنب حالما يسمع هذا صوت الصافرة السحرية .

تحاول الملكة الحيلة نفسها وتنال المعاملة نفسها رغم أنها تضطر في بعض الصيغ الى قلب عجلات عربات نقل وتكشف بذلك عن مؤخرتها العارية . ثم يكون على الاميرة ان تقبّل البطل او ـ كما في بعض الحالات ـ أن ترفع ذيل حماره وتقبّل مؤخرته . لايستطيع أحد ان ينتزع أي أرنب من المجموعة ، ومع ذلك فان الملك لازال معاندا ، فهو يرفض التخلي عن ابنته حتى يطرح « بنوا » ثلاث حقائق . وعندما تنعقد المحكمة ، يطلق « بنوا » حقيقته الاولى برقة بالغة : « أليس صحيحا يامولاي اني جلدتك على مؤخرتك وهي عارية ؟ » وقع الملك في الفخ ، فهو لايستطيع احتمال الاستماع الى الحقيقتين الثانية والثالثة وبالتالي يتخلى أخيرا عن ابنته لـ « بنوا » . لقد أصبحت وسائل السحر ثانوية الآن ، وهاهي المعركة تخاض الآن فعليا في عالم حقيقي من السلطة والاعتزاز بالنفس والمراوغة. والضعفاء يفوزون باستخدامهم السلاح الوحيد الذي يمتلكونه : المكر. الحكاية تجعل الذكي يقابل الذكي ونصف : « المحتال يحتاج الى محتال ونصف » كما قال أحد رواة الحكايات الفرنسيين.

* * *

لاتنصف هذه الصيغة تنوع الموضوعات الذي قد ينجم عن مقارنة أكثر شمولية للحكايات الفرنسية والالمانية . يمكن للمرء أن يجد ضحايا أذكياء ، وبالتأكيد ، في حكايات الاخوين غريم ، والسحر في كتاب « الحكاية الشعبية الفرنسية » ، وخاصة في الحكايات الخاصة بمقاطعتي بريتانيا

والالزاس ـ لورين . هناك بعض الحكايات الفرنسية التي تكاد لاتختلف عن مثيلاتها في مجموعة الاخوين غريم . ولكن لو سمحنا للاستثناءات والتعقيدات فان الخلافات بين التراثين يمكن ان تقع ضمن نماذج متسقة. لقد تناول الرواة من الفلاحين الموضوعات نفسها ومنحوها انعطافات مميزة، الفرنسيون ضمن اتجاه والالمان ضمن اتجاه آخر . وبينما تنزع الحكايات الفرنسية الى أن تكون واقعية ، عملية ، فاسقة وكوميدية ، فان الالمانية تميل الى ما فوق الطبيعي والشعري والغريب والعنيف . وبالطبع فان الفروق التراثية لايمكن ان تحوّل الى مجرد وصفة : المهارة الفرنسية مقابل القسوة الالمانية ، ولكن المقارنات تجعل من الممكن تشخيص الانعطاف الغريب الذي أعطاه الفرنسيون لحكاياتهم ، كما أن أسلوبهم في قص الحكايات يزودنا بمفاتيح تدلنا على طريقتهم في النظر الى العالم.

فالراعي الصغير الفقير في حكاية « الهبات الثلاث » (النموذج رقم ٥٩٢) يقتسم طعامه مع جنية في ثياب شحاذة وينال تحقيق ثلاث أمنيات : القدرة على اصابة أي طائر بقوسه وسهامه ، وعلى جعل أي شخص يرقص على نايه وعلى جعل زوجة أبيه الشريرة تخرج ريحا كلما قال هو « أتشو » . وسرعان مايجعل المرأة العجوز تخرج ريحا في كل أنحاء المنزل وفي السهرات وفي قداس يوم الاحد . اضطر القس الى طردها من الكنيسة حتى يستمر في القاء موعظته . وفيما بعد ، وحين تشرح مشكلتها للقس ، يحاول هذا ان يحتال على الصبي ليكشف سره. ولكن الراعي الصغير ، وهو الاشد حيلة ، يرمي طيرا بسهم ويطلب من القس ان يحضره . وحين يحاول القس الامساك به ضمن دغل من الاشواك ، يعزف الراعي على نايه فيجبره على الرقص حتى يتمزق رداؤه الى قطع صغيرة ويكاد يسقط اعياء . وبعد ان يسترد أنفاسه يحاول القس الانتقام

بأن يتهم الصبي بممارسة السحر ، ولكن الصبي يجعل المحكمة كلها ترقص على عزف نايه على نحو يتعذر ضبطه فتضطر الى اطلاق سراحه .

وفي حكاية « اليهودي في الشوك » بالمقابل (في مجموعة الاخوين غريم ١١٠) فان البطل عبارة عن خادم قليل الاجر يعطي راتبه الضئيل الى قزم ويستلم في المقابل بندقية يمكن ان تصيب اي شيء ، وكمانا يستطيع أن يجعل اي شيء يرقص، والقدرة على طلب رغبة واحدة لاترفض. يقابل يهوديا يصغي الى طائر يفرد على شجرة. يقتل الطائر ويقول لليهودي أن يحضره من دغل من الاشواك ، وعند ذلك يعزف على كمانه على نحو شديد بحيث يرقص اليهودي حتى ليكاد يقتل نفسه على الاشواك ، فيشتري حريته بكيس من الذهب . ويحاول اليهودي الانتقام بأن يتهم الخادم بقطع الطريق . ولكن حين يؤخذ الى المشنقة يطلب أن يمنح كآخر رغبة له قبل الموت أن يعزف على كمانه . وسرعان ما يجعل الجميع يرقصون بجنون حول المشنقة . ويقوم القاضي المنهك باطلاق سراح الخادم ويشنق اليهودي بدلا عنه .

❋ ❋ ❋

سيكون من العسف أن نأخذ هذه الحكاية كبرهان على ان معاداة رجل الدين كانت ذات وظيفة تعادل في فرنسا معاداة السامية في المانيا. ان مقارنة الحكايات الشعبية لن توصلنا الى مثل هذه الاستنتاجات المحددة ، ولكنها تساعدنا على معرفة النكهة الخاصة للحكايات الفرنسية. فخلافا لنظيراتها الالمانيات تتميز هذه بطعم الملح ورائحة الارض ، كما أنها تجري في عالم شديد الانسانية حيث اخراج الريح الفاسدة وازالة القمل من الراس والتدحرج على القش والتقلب على أكوام الروث تعبر عن عواطف وقيم واهتمامات ومواقف مجتمع فلاحي لم يعد له وجود الآن.

وان كانت هذه هي الحال ، هل يمكن للمرء ان يكون اكثر دقة في تفسير ما كان يمكن أن تعنيه الحكايات للرواة ومستمعيهم؟ أود أن أطرح اقتراحين: كانت الحكايات تحكي للفلاحين كيف هي حال العالم وكانوا يتخذون استراتيجية للتعامل معه .

وبدون وعظ أو رفع للمعنويات ، تكشف الحكايات الفرنسية أن العالم قاس وخطير ، كما تظهر أن الكارثة تحل صدفة ، كما لايمكن التكهن بها أو تفسيرها بل يجب تحملها بكل بساطة ، كالطاعون (الموت الاسود). ان أكثر من نصف الصيغ الثلاث والخمسين المسجلة من حكاية « القبعة الحمراء » تنتهي كنهاية الصيغة التي أوردناها أعلاه ، أي بالذئب وهو يلتهم الفتاة ، رغم أنها لم تفعل ما تستحق عليه مثل هذا المصير ، حيث أنها في الحكايات الفلاحية ــ خلافا لحكايات « بيرو » والاخوين غريم ــ لم تعص أمها ولم تفتها قراءة اشارات اي أمر أخلاقي متضمن في العالم المحيط بها . لقد سارت ببساطة نحو فكي الموت . ان الخاصية المبهمة والعنيدة للمصيبة هي التي تجعل هذه الحكايات مؤثرة الى هذا الحد، وليس النهايات السعيدة التي طعّمت بها على الاغلب بعد القرن الثامن عشر .

وحيث لانجد أية أخلاقية واضحة تتحكم بالعالم عموما ، فان السلوك الصالح لايقرر النجاح في القرية أو على الطريق ، على الاقل ليس في الحكايات الفرنسية ، حيث يحل المكر محل التقوى المتكلفة في الحكايات الالمانية . صحيح أن البطل غالبا ما يكسب مساعدة سحرية اذا ما فعل أمرا صالحا ، ولكنه ينال الاميرة عن طريق استعمال ذكائه . وفي بعض الاحيان لايستطيع الوصول اليها دون القيام بأعمال لا أخلاقية ، كما في

حكاية « الخادم الامين » (النموذج ٥١٦) ، حيث ينجو البطل مع الاميرة لانه يرفض انقاذ متسول كان يغرق في بحيرة . لاتؤيد هذه الحكايات الاعمال اللا اخلاقية ، ولكنها لاتؤيد فكرة أن الفضيلة يكافأ عليها أو أن الحياة يمكن أن تعاش وفقا لأي مبدأ عدا سوء الظن على نحو أساسي.

تكمن هذه الافتراضات خلف بذاءة حياة القرية كما تظهر في المحكايات، فالجيران يفترض فيهم أن يكونوا معادين (الحكاية نموذج١٦٢) أو أن يكونوا سحرة (الحكاية نموذج رقم ٧٠٩) . انهم يتجسسون عليك ويسرقون من حديقتك مهما تكن فقيرا (الحكاية نموذج رقم ٣٣٠) . عليك الا تناقش أمورك أمامهم اطلاقا أو ان توصل الى أسماعهم خبر حصولك على ثروة مفاجئة بضربة سحرية ما ، لانهم سيبلغون عنك كلص اذا لم يستطيعوا سرقتك هم انفسهم (الحكاية نموذج رقم ٥٦٣) . في حكاية « الدمية » (نموذج رقم ٥٧١ ج) ، لاتستطيع فتاة بتيمةساذجة ان تطيع هذه الاحكام الرئيسية بعد ان تحصل على دمية سحرية تبرز ذهبا كلما قالت الفتاة لها : «برّزي» برزي يادميتي الصغيرة المصنوعة من الخرق » . وسرعان ما تشتري عدة دجاجات وبقرة وهاهي تدعو جيرانها الى بيتها . يتظاهر احد الجيران بأنه قد غفا قرب الموقد ثم يهرب حاملا الدمية ما أن تؤوي الفتاة الى فراشها . ولكنه حين يتلقط الكلمات السحرية تبرز الدمية برازا حقيقيا عليه فتغطيه كله ، فيرمي بها فوق كومة من الروث . وفي أحد الايام وبينما كان يبرز تقترب منه الدمية فتعضه ، ولا يستطيع ان ينزعها عن مؤخرته حتى تصل الفتاة وتستعيدها وتعيش الى الابد على سوء الظن .

❋ ❋ ❋

اذا كان العالم قاسيا ، والقرية بغيضة ، والانسانية موبوءة بالاوغاد، فماذا في وسع المرء أن يفعله ؟ لاتعطينا الحكايات جوابا واضحا ، ولكنها تبرهن على صحة المثل الفرنسي القديم القائل : « عليك أن تعوِدي مع الذئاب » . الخبث والشر مبثوثان في كل الحكايات الفرنسية ، رغم أنهما غالبا ما يتخذان شكلا ألطف وأكثر قبولا هو شكل الاحتيال . بالطبع المحتالون موجودون في الفولكلور في كل مكان ، وخاصة في حكايات« هنود السهوب »(٨) وفي حكايات « أرنب البرير » المتداولة بين الرقيق في أمريكا . ولكنها تبدو غالبة على نحو خاص في التراث الفرنسي .ان المقارنة مع الاخوين غريم تكشف أنه كلما كانت هناك حكاية فرنسية وأخرى ألمانية تتبعان النموذج نفسه ، فان الحكاية الالمانية تنعطف باتجاه الغموض وما فوق الطبيعة والعنف ، بينما تسير الفرنسية مباشرة نحو القرية، حيث يستطيع البطل ان يترك لموهبة الخداع مطلق الحرية .

صحيح أن البطل ينتمي الى النوع نفسه من ضحايا الظلم والاضطهاد الذين يقابلهم المرء في كل الحكايات الشعبية الاوربية ، فهو أو هي الابن الاصغر أو ابنة الزوج أو طفل متخلى عنه أو راع فقير أو عامل مزرعة زهيد الاجر أو خادم مظلوم أو صبي متمرن لدى مشعوذ أو « عقلة الاصبع » ، ولكن لهذا الرداء الشائع خياطة فرنسية خاصة به ، وعلى الاخص حيث يلبسه الراوي لشخصيات محببة مثل « جان الصغير »، وهو صبي الحداد المتمرن الضئيل الحجم أو « كاديو » الخياط السريع البديهة أو « لارامه » الجندي الخشن المتحرر من الوهم الذي يشق طريقه بالخداع والشجاعة عبر حكايات كثيرة ، وكذلك « بيبيت »المتطوع الشاب والذكي ، وآخرون كثيرون من أمثال « لوي الصغير » ، «جان الاقرع» ، « فينش كوز » ، « بولاي الجميلة » ، « ابتشين بيتشو »،

« بارل » و « البائس الطيب » . وأحيانا تشي الاسماء نفسها بصفات الذكاء والنفاق التي ترافق البطل خلال تجاربه مثل : « الماكر الصغير » « فينون فينيت » و « بارالافين والسارق الماكر » . وحين تراجع هذه الاسماء تبدو وكأنها تؤلف نمطا مثاليا : الشخص الصغير الذي يفوز عن طريق التفوق على الكبار بالخدع .

يبرز البطل من المحتالين بالمقارنة مع نموذج سلبي هو « المغفل » . ففي الحكايات الانكليزية يزودنا « سايمون الساذج » بالكثير من التسلية البريئة . أما في الحكايات الالمانية فان « هانز دوم » شخص أحمق محبوب يصل الى القمة عن طريق التصرفات الخرقاء الناجمة عن طيبة نفسه والمساعدة السحرية التي يتلقاها . أما الحكايات الفرنسية فلا تظهر اي تعاطف مع مغفلي القرية أو مع الحماقة نفسها بأي شكل من أشكالها ، بينما حماقة الذئاب أو الغيلان التي لاتستطيع التهام ضحاياها من الفرصة الاولى (النموذجان ١١٢ د و ١٦٢) . يمثل الحمقى نقيض المحتالين ، فهم يلخصون خطيئة السذاجة ، وهي خطيئة مميتة ، لان السذاجة في عالم من المحتالين الذين يسلبون المرء ما يملك بعد كسب ثقته ، هي دعوة الى الكارثة . لذا فان الابطال المغفلين في الحكايات الفرنسية مغفلون مزيفون ، من أمثال « بوسيه الصغير » و« كرامبوويه » (النموذجان ٣٢٧ و ٥٦٩) اللذين يتظاهران بأنهما مغفلان وذلك كي ينجحا في استغلال عالم قاس انما سريع التصديق . فالفتاة ذات القبعة الحمراء ـ دون القبعة ـ تستعمل الاستراتيجية نفسها في الصيغ المختلفة للحكاية الفرنسية بحيث تنجو حية في النهاية . تقول حيث يمسك بها الذئب بين مخالبه :

« اريد أن أذهب الى الخلاء ياجدتي » فيجيبها الذئب قائلا : « افعليها هنا في الفراش ياعزيزتي » . ولكن الفتاة تلح فيسمح لها الذئب بالخروج وهي مربوطة بحبل . تربط الفتاة الحبل الى شجرة ثم تهرب مبتعدة بينما الذئب يشد الحبل ويصرخ بعد أن عيل صبره من الانتظار ويقول : «ما الذي تفعلينه ؟ هل تبرّزين لفائف من الحبال ؟» وبطريقة « غاليّة » تماما ، تروي الحكاية كيف يتم تعليم المحتال . فالفتاة ذات القبعة الحمراء اذ تتخرج من حالة البراءة الى حالة من السذاجة المزيفة ، تنضم الى مجموعة « عقلة الاصبع » و « الأرنب والجزمة » .

هناك شيء مشترك بين هذه الشخصيات ، ليس المكر فحسب ، بل الضعف أيضا ، كما يتميز أعداؤها بالقوة وبالغباء أيضا . ان فن الاحتيال غالبا ما يضع الصغير في مواجهة الكبير ، والفقير في مواجهة الغني ، والضعيف في مواجهة القوي . وعن طريق تركيب الحكاياتعلى هذا النحو ، وبدون التعليق الاجتماعي المباشر ، زوّد التراث الشفهي الفلاحين باستراتيجية تمكنهم من موجهة أعدائهم : « النظام القديم ». يتوجبعلينا أن نؤكد مرة أخرى أنه لم يكنهناك ماهو جديد او استثنائي في موضوعة الفقير الذي يتغلب على القوى بالحيلة والدهاء . فنحن نرى ذلك في صراع « عوليس » مع « السيكلوب » وفي تغلب داوود على غولياث ، كما يبرز بقوة في موضوع « الفتاة الذكية » السائد في الحكايات الالمانية . لاتكمن الاهمية في جدة الموضوعة بل في مغزاها : الطريقة التي تنطبق فيها مع اطار الحكاية وتتخذ شكلا معينا في قصها.

* * *

حين يتغلب المضطهدون الفرنسيون على الأقوياء وذوي المراتب العليا ، فانهم يفعلون ذلك بأسلوب فظ وعلى خلفية واقعية. انهم لايذبحون العمالقة في أرض الواق ـ الواق ، حتى لو اضطروا الى تسليق سيقان الفاصولياء للوصول اليهم . فالعملاق في حكاية « جان الدب » (النموذج (النموذج ٣١٧) هم اقطا ٣٠١) هو « بورجوازي البيت » الذي يعيش في منزل عادي يشبه منزل أي مزارع ثري . أما العملاق في حكاية « الكونت دو بارل » (النموذج ٣٢٨) فهو « ديك القرية » الذي نما الى حد مبالغ فيه ، ويكون «قد جلس يتناول عشاءه مع زوجته وابنته» لدى رسول البطل ليخدعه ويربكه . كما أن العملاق في حكاية «الاخت الخائنة » (النموذج ٣١٥) عبارة عن طحان كريه ، والعمالقة في حكاية « الصياد المستقيم » (النموذج ٣٠٤) هم مجرد لصوص عاديين ، وأولئك الذين في حكاية « الرجل القاسي » (النموذج ٥٠٢) وفي حكايه « الحداد الصغير » (النموذج ٣١٧) هم اقطاعيون مستبدون يصرعهم البطل بعد خلاف حول حقول الرعي . ولا يحتاج الامر الى قفزة كبيرة بالمخيلة حتى يراهم جميعا على أنهم المستبدون الحقيقيون : اللصوص والطحانون ووكلاء الاقطاعيين والاقطاعيون أنفسهم ، وأنهم الذين جعلوا حياة الفلاحين بائسة ضمن قراهم .

كما توضح بعض الحكايات هذه العلاقة على نحو صريح. فحكاية « الجدي » (النموذج ٥٧١) تتناول موضوعة « الجزة الذهبية » كما هي واردة لدى الاخوين غريم (الرقم ٦٤) ، وتحولها الى اداة ساخرة للاغنياء والاقوياء في مجتمع القرية . وتدور الحكاية حول حداد فقير يضاجع القسيس زوجته ويضطهده سيده الاقطاعي . وبتحريض من القسيس يطلب الاقطاعي من الحداد تنفيذ مهمات مستحيلة تبقيه

بعيدا عن منزله بينما القسيس مشغول بزوجة هذا الحداد المسكـين . وينجح الحداد مرتين في تنفيذ المهمات الموكلة اليه ، وذلك بمسـاعدة احدى الجنيات ، ولكن الاقطاعي يطلـب في المرة الثالثـة « الجدي » Capricorne والحداد لايعرف ماهو هذا « الجدي » حتى تطلب منه الجنية ان يحفر ثقبا في أرض سقيفته وان يصرخ « امسـك بشـدة » على كل مايراه . وأول شيء رآه كان الخادم وقد أمسكت بقميص نومها بين أسنانها وراحت تزيل القمل . وحين صرخ الحداد « امسكي بشدة » تجمدت الخادم بالوضعية التي هي فيها ، وذلك في اللحظة نفسها التي كانت فيها سيدتها تناديها لتحضر المبولة حتى يقضي القسيس حاجته. تقدم الخادم المبولة الى سيدتها وهي تسير باتجاه الخلف لتخفي عريها، وتمسك الاثنتان بالمبولة من أجل القسيس حين يصرخ الحداد مرة أخرى « امسك بشدة » فيلتصق الثلاثة معا . وفي الصباح يطـرد الحداد الثلاثي من المنزل بالسوط وبسلسلة من صرخاته التي تقول : « امسك بشدة » يلصق بهم مجموعة كاملة من شخصيات القرية . وحين يصل الموكب الى مقر الاقطاعي يصرخ الحداد : « هاهو جديك ياسيدي » . يدفع له الاقطاعي فيفرج عن الجميع.

* * *

من المحتمل ان تكون هذه البذاءة قد أثارت ضحكات عميقة لدى الجالسين حول مواقد القرن الثامن عشر ، ولكن هل كان من شأنها أن تشحذ همة هؤلاء الفلاحين بحيث يصممون على قلب النظام الاجتماعي السائد ؟ اشك في ذلك . ففن الاحتيال لايطرح وصفة للقيام بثورة . انه يرينا أن المضطهد « بفتح الهاء » الذكي قد يستثمر بعض المزايا الهامشية عن طريق استغلال غرور وغباء أسياده . ولكن المحتال يعمل

ضمن النظام ، محولا نقاط ضعفه لصالحه هو ، وبذلك يثبته «أي النظام» على نحو مطلق . وزيادة عليه ، فقد يقابل دائما شخصا اشد منه حيلة ، وحتى في صفوف الاغنياء وذوي السلطة . ان المحتال الذي تنطلي عليه الحيلة ، وهي موضوعة أخرى مفضلة في الحكايات الفرنسيـة ، من الامور التي تكشف لنا بطلان توقع انتصار نهائي.

اذن ، عبرّ فن الاحتيال ، على نحو مطلق ، عن وجهة نظر الى العالم وليس عن نزعة راديكالية بالاحرى . لقد كان من شأنه توفير أسلوب للتعامل مع مجتمع قاس بدلا عن وصفة للتغلب عليه . اليكم هذه الحكاية الاخيرة : « حكاية الشيطان والحداد » (النموذج ٣٣٠) ، وهي واحدة من أكثر الحكايات احتيالا في جعبة الحكايات الفرنسية . والحكاية تدور حول حداد لايستطيع مقاومة الرغبة في منح الطعام والمأوى لكل متسول يطرق بابه ، رغم أنه « لايحمل من التقوى أكثر مما يحمله كلب » . وسرعان ما يصبح متسولا هو بدوره ، ولكنه ينجو من ذلك بأن يبيع روحه للشيطان مقابل سبع سنوات من التحرر من الفقر والعودة الى دكان الحدادة . وبعد أن يستأنف عادته القديمة ، أي الكرم المسرف ، يزوره المسيح وبطرس وقد تنكرا في زي المتسولين . يقدم لهما الحداد وجبة جيدة وملابس نظيفة وفراشا مريحا . ولقاء ذلك يمنحه المسيح ثلاث أمنيات . ينصحه بطرس بأن يطلب الجنة ، ولكنه يطلب بدلا عن ذلك أمورا لاعلاقة لها بالتنوير والتثقيف وتختلف من رواية الى أخرى: فالبعض يقول انه طلب وجبة جيدة (الوجبة المعهودة : بسكويت ومقانق والكثير من الخمر) وأن تكسب أوراق اللعب لصالحه دائما ، وان يجعل الناس يرقصون كلما عزف على كمانه ، وان يمتلىء كيسه بأي شيء يرغب فيه ، وفي معظم الحالات ان يلتصق الجالس على مقعده بالمقعد .

وحين يأتي رسول الشيطان ليستولي على روحه حسب الاتفاق، اي بعد مضي سبع سنوات، يعرض الحداد ضيافته على الرسول كالعادة، ثم يجعله يلتصق بمقعده حتى يضمن حريته سبع سنوات اخرى . وما أن يحصل على ذلك وتمضي السنون السبع حتى يتمنى أن يدخل الرسول الثاني للشيطان الى كيسه وهناك يضربه على السندان حتى يمنحه سبع سنين اخرى . واخيرا يوافق الحداد على الذهاب الى جهنم ، ولكن الشياطين المروعة ترفض ادخاله اليها ، أو هو ـ حسب رواية أخرى ـ يلعب الورق فيكسب . ثم يتقدم ـ وهو يقود مجموعة من « الملعونين » (أرواح كسبها الشيطان على طاولة اللعب) ـ نحو أبواب الجنة . يرفض بطرس ادخاله بسبب عدم تحليه بالتقوى، ولكن الحداد يخرج كمانه ويجعل بطرس يرقص حتى يتراجع عن قراره أو ـ كما في رواية أخرى ـ يلقي بكيسه عبر البوابة ثم يتمنى لنفسه أن يصبح في داخله . أو ـ كما في روايات أخرى ايضا ـ يلعب الورق مع الملائكة ويكسب طريقه صاعدا المراتب السماوية : من زاوية بعيدة الى مكان قرب المدفأة ، الى مكان على كرسي ، واخيرا الى مركز قريب من الرب .

من البديهي أن تكون السماء مقسمة الى طبقات شأن بلاط لويس الرابع عشر، وأن بامكانك أن تشق طريقك اليها بالغش والخداع، فالخداع جيد جدا كاستراتيجية للعيش . وبالفعل فانه الاستراتيجية الوحيدة المتوفرة لـ « الاناس الصغار » الذين عليهم تقبّل الامور كما هي واستغلالها الى أقصى حد ممكن . اذن ، الافضل ان يعيش الانسان كحداد وأن تكون معدته ممتلئة على أن يعيش مفكرا بالخلاص الروحي والمساواة في النظام الاجتماعي . وخلافا للصيغة الالمانية (الرقم لدى الاخوين غريم

هو ٨١) والمترعة بالورع والخالية من الحيل تقريبا ، فان الحكـايـة الفرنسية تمجد المحتال كنمط اجتماعي وتوحي بأن فن الاحتيال يمكن ان يكون طريقة جيدة في كسب القوت او في أي شيء آخر ضمن عالـم قاس وشرير . وهكذا فان حكايات « الأم أوزة » البدائية تحمل مغزى اخلاقيا على أية حال . انها ترينا ان العالم مليء بالحمقى والاوغاد، وانه من الافضل لك ان تكون وغدا على أن تكون أحمق.

* * *

وبالطبع لم يستنبط الرواة الفلاحون لهذه الحكايات أي مغزى اخلاقي واضح . كانوا يروون الحكايات فحسب وبكل بساطة . ولكـن الحكايات اصبحت مشبعة بذلك المخزون من الصور والاقاويل والاساليب التي تشكل ما يسمى « الروح الفرنسية » . قد يبدو هذا التعبـير غامضا الى حد لايطاق ، كما أن له رائحة الافكار ذات الصلة به مثـل الكلمة الالمانية « روح الشعب » Volkgeist التي اكتسبت رائحة كريهة منذ ان تلوثت الأنثروبولوجيا الوصفية بالعنصرية في الثلاثينات من هذا القرن . وعلى اية حال ، فان فكرة ما قد تكون صحيحة حتى لو كانت غامضة وأسيء استعمالها في الماضي . الروح الفرنسية موجودة : انها أسلوب حضاري متميز ، كما أنها تنقل نظرة بعينها الى العالم ، احساسا بأن الحياة قاسيـة وانه من الاجدر بك الا تكون لديك أية أوهام عن وجود الغيرية لدى أقرانك من بني البشر ، وأن صفاء الذهن وحضور البديهة ضروريان لحماية القليل الذي يمكنك انتزاعه مما هو حولك ، وان كرم الاخلاق لن يوصلك الا الى الضياع . « الروح الفرنسية » تؤيد العزلة الساخرة التهكمية . انها تميل الى السلبية والتحرر من الوهم . وهي خلافا لنقيضها الانغلو ـ سكسوني ، أي علم الاخلاق البروتستانتي ،

لاتعرض أية وصفة لفتح العالم . انها عبارة عن استراتيجية دفاعية ، تناسب تماما طبقة فلاحية مضطهدة « بفتح الهاء » أو بلدا محتلا .

وهكذا فان رسالة « الأم أوزة » تتخلل عميقا في التاريخ الفرنسي ، كما انها تنتشر مع الزمن الى ماوراء حدود الحكايات الشعبية وحدود الطبقة الفلاحية . لقد تطورت لتصبح موضوعة رئيسية في الثقافة الفرنسية ، تلك الرفيعة منها والشعبية كذلك على حد سواء . ان سلالة طويلة من المحتالين تمتد من الحكايات الشعبية الى الدهاة البارعين والخداعين الذين نجدهم في المسرحيات والروايات الفرنسية من أمثال: « سكابان ، كريسبان ، سكاراموش ، غيل بلا ، فيغارو ، سيرانو دو برجراك و روبير ماكير » . والموضوعة هذه لاتزال تعيش في أفلام كفيلم « قوانين اللعبة » وفي مجلات كمجلة « لوكانار انشينيه » . كما أنها ظلت حية في أمثال عامية كذلك المثل الذي سبق لنا وتحدثنا عنه: « يكيل له الصاع صاعين » ، وفي اللغة اليومية ، وذلك بالطريقة التي ينادي بها الفرنسي فرنسيا آخر بلهجة الاستحسان : malin وتعني « الشرير » و « الداهية » . وبينما يقر كل شخص بأنه cartésien وهي صفة لاعلاقة لها بديكارت وفلسفته بقدر ما لها علاقة بمكر « الأرنب والجزمة » . لم تمت « الأم أوزة » في نهاية « النظام القديم » ، بل انتقلت من الطبقة الفلاحية الى الحياة اليومية لكل فرد .

بالطبع لم تعد الحياة اليومية نهاية ذلك البؤس « المالتوسي » الذي ساد أيام « النظام القديم » . ان للمحتال المعاصر وسائله الحديثة : فهو يغش فيما يخص ضريبة الدخل ويراوغ دولة مطلقة السلطة بدلا عن محاولته التغلب على اقطاعي محلي بالذكاء والحيلة . ولكن كل حركة

يقوم بها عبارة عن إتاوة يقدمها لأسلافه من أمثال « الارنب والجزمة » والبقية الباقية . ومع انتشار الحكايات القديمة عبر الحدود الاجتماعية على مر القرون ، فقد تمكنت من تطوير مقدرة هائلة على البقاء ، اذ تغيرت دون ان تفقد نكهتها . وحتى بعد أن تم استيعابها ضمن التيارات الرئيسية للثقافة المعاصرة ، فانها تشهد على ثبات وعناد نظرة قديمة الى العالم ، فهاهم الفرنسيون ، ودليلهم حكمة مترعة بالامثال العامية، لايزالون يحاولون التفوق على النظام بالذكاء والحيلة ... « كلما زاد التغيير بقي الشيء على حاله » .

* * *

الهــــوامش

(١) أي خلال القرن الثامن عشر (المترجم) .

2 — Contes de ma mère l'oye

3 — Kinder und Hausmärchen

(٤) يقصد امبراطورية نابوليون الاول . (المترجم) .

(٥) وهي اللهجة التي كانت سائدة في منطقة باريس ثم تطورت لتصبح اللغة الفرنسية الحديثة (المترجم) .

(٦) Chanson de geste قصائد ملحمية فرنسية من الفترة مابين القرنين الحادي عشر والثالث عشر كانت تتغنى بتاريخ فرنسا القديم . (المترجم) .

(٧) انفوموأه : مقاطعة فرنسية شهيرة بصنع الفطائر (المترجم) .

(٨) يعني سهوب مايسمى الآن الولايات المتحدة الامريكية (المترجم) .

قصّة

ميريام

ترومان كابوتي ، ت. اسامة اسبر سعيد

ذو الاصبعين

فاسيلي شوكشين ، ت. عمر موس

قصة قصيرة

ميريام

ترومان كابوت

• ترجمة: أسامة إسبر سعيد

ترومان كابوت (١٩٢٤ ـ ١٩٧٤)

ترومان كابوتي روائي أميركي واسع الشهرة . كان صحفيا موهوبا ومختصا في علم نفس الاجرام ، ومن رواياته الذائعة الصيت «دم بارد » .

ـ في أعماله القصصية ، يتحدث كابوتي عن العزلة والاجرام والاشكال الغريبة للشر والجنون والشذوذ الجنسي .

ـ وهذه القصة التي نقدمها للقارىء سوف تذكرنا بقصة « ويليام ويلسوف » لإدجار آلان بو وبقصة جوزف كونراد « النزيل السري » .

ـ هذا وقد ترجمت رواية دم بارد الى اللغة العربية .

عاشت السيدة هـ . ت ميلر وحيدة لسنوات عديدة في شقةظريفة تتألف من غرفتين ومطبخ صغير في بناء حديث من الحجر الاحمر قرب « إيست ريفر » كانت ارملة ترك لها زوجها مبلغا لابأس به من المال . كانت اهتماماتها محدودة وليس لديها أصدقاء تتحـدث عنهم ، ونادرا ماتذهب الى أبعد من البقالية المتواضعة عند الزاوية . اما الآخرون،من المقيمين في نفس البناء فلم يعيروها اهتماما . كانت ثيابها بسيطة وعمليـة وشعرها رماديا مشبوكا . لاتستخدم المساحيق ، ملامحها قاتمة . تبلغ من العمر واحدا وستين عاما . وتركز اهتمامهـا على تنظيف الغرفتـين والتدخين وتحضير الطعام والاعتناء بالكنار .

في ذلك الوقت قابلت مريام .

كانت تثلج تلك اللعبـة . فبعـد أن انهت السيـدة ميلر تجفيف الصحون قلبت في صحيفة بعد الظهر فوجدت اعلانا عن فيلم سينمائيفي صالة . في الحوار . بدا العنوان جيدا .. وهكذا ارتدت معطفها الصوفي وانتعلت حذاءها وغادرت الشقة تاركة مصباحا واحدا ليضيء في الردهة: لم يكن يزعجها شيء مثل الاحساس بوجود الظلام .

كان الثلج يتساقط بروعة وخفة دون ان يترك اثرا على الارصفة، والريح التي تهب من النهر تنقطع فقط عند معابر الشارع . أسرعـت السيدة ميلر محنية رأسها ، غافلة كخلد يفتش في الظلام دخلت صيدلية واشترت علبة من حبوب النعناع .

اجتمع رتل طويل امام شباك التذاكر . فأخذت مكانها في نهايـة الصف قال أحدهم انه يجب الانتظار قليلا . بحثت السيدة ميلرفيمحفظتها حتى وجدت ثمن التذكرة . طال الوقت . نظرت حولهـا لتلهـو قليـلا فصادفت طفلة صغيرة . كان شعرها أطول واغرب شعر رأته السيـدة

ميلر في حياتها : ابيض فضي كشعر انسان « أمهق يتدفق في خطوط ناعمة » مرخية ، أما جسمها فنحيل ، ضعيف التركيب وغير متناسب . كان هناك رشاقة بسيطة في طريقة وقفتها وهي تضع باهمها في جيوب معطف مخملي ارجواني اللون . اثار المشهد السيدة ميلر . وعندما نظرت الطفلة اليها ابتسمت بتودد .

اقتربت الطفلة منها قائلة :

ــ هل تقدمين الي خدمة من فضلك ؟

اجابت السيدة ميلر :

ــ بكل سرور ، اذا كنت استطيع .

ــ الامر بسيط . اريد فقط أن تشتري لي تذكرة والا لن يسمحوا لي بالدخول . ومعي نقود .

وناولت برشاقة السيدة ميلر خمسة عشر سنتا.

دخلا الى الصالة سوية ودلهما عامل على ردهة للجلوس ، اذ ان الفيلم الذي يتم عرضه سينتهي بعد عشرين دقيقة.

قالت السيدة ميلر بعد أن جلست :

ــ اشعر وكأنني مجرمة حقيقية . أعني ان هذا التصرف مخالف للقانون ، أليس كذلك ؟

آمل أن لا اكون قد تصرفت بشكل خاطىء . لاشك أن والدتك تعرف أين انت ياعزيزتي ؟ أليس كذلك؟

بقيت الفتاة الصغيرة صامتة . نزعت معطفها ووضعته في حضنها لتكشف عن فستان أزرق غامق وأنيق وعن سلسلة ذهبية تتدلى حول عنقها وأصابع حساسة ناعمة تعبث بها .

وبعد أن تفحصتها بامعان ، قررت السيدة ميلر أن الصيفة المميزة فعلا في الفتاة ليس شعرها بل عينيها البندقيتين اللتين تخلوان من أي صفة طفولية ، واللتين ، نظرا لحجمهما ، تبدوان وكأنهما تستهلكان وجهها الصغير . وبعد ان قدمت السيدة ميلر لها النعناع سألتها :

ـ ما اسمك ياعزيزتي ؟

اجابت بطريقة غريبة وكأن اسمها معروف من قبل:

ـ مريام .

ـ ماذا ؟ اليس هذا مضحكا . أنا اسمي مريام ايضا وهذا ليس اسما شائعا . والآن لاتقولي لي ان كنيتك ميلر !

ـ مريام فقط .

ـ اليس هذا مضحكا ؟

ـ انه لشيء طريف .

قالت مريام هذه الكلمة واخذت تمص النعناع.

احمرت السيدة ميلر وبدت متضايقة.

ـ تبدين اكبر من سنك .

ـ حقا !

اجابت السيدة ميلر :

ـ نعم !

وغيرت الموضوع بسرعة .

ـ هل تحبين السينما .

اجابت مريام :

ـ في الحقيقة لا اعرف . لم أشاهد أفلاما من قبل.

غصت المقاعد بالنساء وسمع صوت انفجار القنابل في الفيلم الاخباري القصير .

نهضت السيدة ميلر . حملت حقيبتها تحت ذراعها وقالت :

ـ من الافضل أن أسرع لأحصل مقعدا .

ـ فرصة سعيدة !

وهزت مريام رأسها بلا مبالاة .

تساقطت الثلوج طوال الاسبوع . كانت العجلات والارجل تتحرك في الشارع دون ان تصدر صوتا حتى كأن العمل اليومي استمر بشكل سري خلف ستارة شاحبة كتيمة . وفي هذا الجو الخامد غابت ملامح السماء والارض ولم يظهر سوى الثلج محلقا في الريح يلقح بصقيعه زجاج النوافذ ويمد خيوط برودته الى داخل الغرف ويلف بنسيجه الصقيعي كفنا حول المدينة . وكان من الضروري ان يبقى المصباح مضاءا طوال هذه الساعات وفقدت السيدة ميلر احساسها بالزمن : يوم الجمعة كيوم السبت وفي يوم الاحد كانت تذهب الى البقالية لتجدها مغلقة .

في ذلك المساء قلت بيضا واعدت حساء البندورة . وبعد ان ارتدت فستانا صوفيا ومسحت وجهها بالكريم تمددت في الفراش ووضعت قدميها على زجاجة ماء ساخن . وعندما رن جرس الباب كانت تقرأ صحيفة التايمز .

ظنت في البداية أن أحد الأشخاص اخطأ الباب وسيذهب حالا ، إلا أن الرنين استمر دون انقطاع . نظرت الى الساعة . كانت تشير الى الحادية عشرة وبضع دقائق .

هذا غير ممكن . إنها تنام دائما في العاشرة . نهضت من الفراش وعبرت غرفة الجلوس حافية .

ـ اصبر قليلا . أنا قادمة .

امسكت المزلاج وأدارته في اتجاهين مع ذلك لم يتوقف الصوت ولو للحظـــة .

ـ اوقف الرنـين .

واصدر لسان القفل صوته وانفتح الباب :

ـ ما هذا بحق السماء :

وجاء صوت مريام :

ـ مرحبـا .

ـ آه . . لماذا . . اهـلا !

ـ اجابت السيدة ميلر وهي تتحرك مترددة باتجاه الصالة .

ـ الست تلك الفتاة الصغيرة ؟

ـ ظننت انك لن تفتحي الباب غير انني بقيت اضغط على الزر . عرفت انك موجودة . الست سعيدة لرؤيتي ؟

ربط لسان السيدة ميلر . رأت مريام ترتدي نفس المعطف المخملي الارجواني اللون بالاضافة الى قلنسوة من اجل التناسق . كان شعرهـا الابيض مجدولا في ضفيرتين براقتين مربوطتين في نهايتيهما بشريطتـين بيضـاويين .

ـ بما إنني انتظرت طويلا . تستطيعين على الاقل السماح لي بالدخول .

ـ لكن الوقت متأخر جدا .

نظرت مريام اليها ببرودة :

ـ وما الفرق : دعيني ادخل . ان الجو بارد في الخارج ولا ارتدي إلا فستانا حريريا .

وبايماءة لطيفة جعلت السيدة ميلر تتنحى جانبا ودخلت الى الشقة. وضعت معطفها وقلنسوتها على كرسي . كانت ترتدي فعلا فستانا حريريا ابيض أصدر خفيفا ناعما أثناء دخولها الى الغرفة.

ــ احب بيتك ، كما انني أحب السجادة . ان الازرق هو لوني المفضل .

لمست وردة ورقية موضوعة في آنية على الطاولة .

ــ تقليدا .

ثم قالت بكتابة :

ــ كم هي كئيبة . الا توحي الاشياء المصنوعة بالكآبة .

جلست على الصوفا ونشرت فستانها بأناقة . سألتها السيدةميلر:

ــ ماذا تريدين ؟

ــ اجلسي . ان رؤية الناس واقفين تثير أعصابي . لا أظنكسعيدة بقدومي .

وللمرة الثانية لم تتكلم السيدة ميلر . قهقهت مريام وجلستعلى كومة من المخدات القطنية . لاحظت السيدة ميلر أن الفتاة اقل شحوبا من السابق .

ــ كيف عرفت مكان اقامتي ؟

ــ ان السؤال عن اسمك أو اسمي أمر لايهم اطلاقا .

ــ ولكن اسمي غير مدرج في دليل الهاتف .

ــ آه . . دعينا نتحدث عن شيء آخر .

قالت السيدة ميلر :

ــ لابد أن أمك مجنونة لانها سمحت لطفلة مثلك أن تتسكع طوال الليل وفي ثياب سخيفة كهذه .

نهضت مريام ومشت الى الزاوية حيث يتدلى من السقف قفص مغطى .

نظرت تحت الغطاء :

ـ انه كنار . هل تتضايقين اذا ايقظته . احب أن أسمع غناءه .

ـ اتركي « تومي » وشأنه . كيف تتجرئين على ايقاظه ؟

ـ لا أفهم لماذا لا أستطيع أن أسمعه يغني .

بعد ذلك قالت :

ـ هل لديك طعام يؤكل ؟ انني أتضور جوعا . ان قليلا من الحليب وسندويشة مربى تكفي .

ـ أتذهبين اذا أعددت لك بعض السندويشات اللذيذة ؟ لقد تجاوز الوقت منتصف الليل .

أجابت مريام :

ـ انها تثلج والجو بارد ومظلم .

ـ كان يجب الا تأتي الى هنا متذرعة بالطقس . ليس لي علاقة بسوء الطقس . اذا أردت تناول الطعام يجب ان تعديني بالذهاب .

مشطت مريام احدى ضفيرتيها . وبدت تتلألآن وكأنها تريد الكلام :

ـ حسنا ! أعدك .

كم عمرها ؟ عشر سنوات ؟ احدى عشرة سنة ؟ فتحت السيدة ميلر في المطبخ علبة فريز وقطعت بعض شرائح الخبز . سكبت كأسا من الحليب وتوقفت لتشعل سيجارة . ولماذا جاءت ؟ ارتجفت يدها حين أشعلت عود الكبريت فاحترقت اصبعها . كان الكناري يغني كما يفعل في الصباح . صاحت :

ـ مريام ! مريام ! قلت لك لاتزعجي « تومي » .

لم تتلق جوابا . صاحت ثانية . لم تسمع سوى الكناري . تنشقت السيجارة فاكتفت أنها أشعلت الفيلتر ـ أوه ! كان يجب ألا تفقد السيطرة على أعصابها .

حملت الطعام في صينية ووضعته على الطاولة . مايزال الغطاء الليلي فوق القفص وتومي يغني ، وهذا ولّد عندها احساسا غريبا . لم يكن أحد في الغرفة . اتجهت السيدة ميلر الى غرفتها ، وقرب الباب سمعت أنفاسها :

ـ ماذا تفعلين عندك !

نظرت مريام نظرة غريبة . كانت تقف قرب الخزانة وامامها علبة مجوهرات مفتوحة . التقت عيناها بعيني السيدة ميلر وابتسمت .

ـ لايوجد أشياء جيدة هنا ولكنني أحببت هذا .

وحملت في يدها حجرا كريما معلقا بدبوس .

ـ انه رائع !

ـ من الافضل أن تعيديه الى مكانه .

شعرت السيدة ميلر أنها بحاجة لمن يقف بجانبها . استندت الى اطار الباب وشعرت بثقل لايحتمل في رأسها ، وبدأ الضوء يبهت ...

ـ من فضلك ياصغيرة . ان هذا هدية من زوجي .

ـ لكنها جميلة وأنا أريدها . أعطني اياها .

وبينما كانت تقف محلولة بصعوبة أن تصوغ جملة يمكن أن تنقذ الهدية ، أدركت السيدة ميلر انه لايوجد أحد بوسعها الاعتماد عليه . انها وحيدة . ولم تخطر هذه الفكرة على بالها منذ زمن طويل . كان اصرارها مذهلا . ولكن ، هنا ، في غرفتها ، وسط مدينة أخمدها الثلج توجد أدلة لاتقدر أن نتجاهلها أو تقاومها .

اكلت مريام بشراهة . وعندما أنهت السندويتشات والحليب قامت بحركات عنكبوتية فوق صحنها وجمعت الفتات . والتمع الحجر الكريم على بلوزتها .

ـ انه لذيذ . كان من الافضل ان توجد كعكة من اللوز او الكرز. ان الحلويات لذيذة أليس كذلك ؟

جلست السيدة ميلر بتثاقل على المخدة وهي تدخن سيجارة . كان شعرها منفلتا والخصلات تتدلى على وجهها . عيناها حائرتان وخداها مبقعان ببقع حمراء كأنها ارتسمت بفعل صفعة قوية تركت علامات دائمة .

نفضت السيدة ميلر الرماد على السجادة . مال راسها قليلا عندما حاولت أن تركز عينيها :

ـ وعدت أن تغادري بعد أن أقدم لك الطعام .

ـ طبعا ياعزيزتي .

ـ كان وعدا وأنا متعبة ولا أشعر بالراحة اطلاقا.

ـ لاتقلقي . انا فقط أثير أعصابك.

التقطت معطفها . طوته على ذراعها . ارتدت قلنسوتها أمام المرآة. وانحنت قرب السيدة ميلر :

ـ قبيلني قبلة الوداع .

ـ لن أفعل ذلك .

رفعت مريام كتفا وقطبت حاجبا :

ـ كما تشائين .

اتجهت مباشرة الى الآنية التي تحتوي زهرا ورقيا ، حملتها الى الجزء الغير مفروش من أرض البيت وقذفتها . تبعثر الزجاج في الاتجاهات كلها .

ودعست بقدميها على باقة الورد ومشت ببطء الى الباب وقبل ان تغلقه نظرت الى السيدة ميلر نظرة غريبة ماكرة .

امضت السيدة ميلر اليوم التالي في الفراش . نهضت مرة لاطعام الكناري ولتشرب القهوة . قاست درجة حرارتها ثم لم تفعل شيئا . هاجمتها أحلام مرهقة تداعت دون اتزان وهي تحدق في السقف . وكل حلم ينشبك فينسيج أحلام اخرى كموضوع غامض لسيمفونية معقدة ، طفلة صغيرة ترتدي فستان عرس واكليلا من الاوراق تقود مركبا رماديا عبر ممر جبلي في جو من الصمت المطبق ، حتى سألت امرأة في المؤخرة الى أين تقودنا ؟ أجاب رجل عجوز يمشي في المقدمة : لا أحد يدري . تابع صوت ثالث : لكن ، اليست جميلة ؟ الا يبدو كزهرة متجمدة براقة وبيضاء !

استيقظت صباح الثلاثاء وقد طرا عليها تحسن . تسللت خيوط شمسية عبر شقوق الستائر والقت ضوءا مزعجا على خيالاتها المؤذية . فتحت النافذة لتكتشف يوما جميلا ذائب الثلوج كأيام الربيع . وعبر الخط المنخفض للاسطحة شاهدت النهر والدخان المتصاعد من زوارق تتحرك في ريح دافئة . وكان هناك جرافة ضخمة تزيل الثلوج منالشارع وصوت محركها يهدر في الهواء . وبعد ان رتبت الشقة ذهبتالىالبقالية ودفعت شيكا ، ثم ذهبت الى « شرافز » حيث تناولت الفطور وتحدثت مع الخادمة :

ـ انه يوم رائع ، أجمل من ايام العطلة ومن الغباء العودة الى المنزل .

استقلت الباص في « لينفستون آفينيو » واتجهت الى شارع(٨٦)، اذ قررت أن تشتري بعض الاغراض من هناك . لم تكن تعرف ماذا تريد أو تحتاج ، الا أنها تنزهت وحدها . وولدت عندها سرعةالعابرين

وبرودتهم احساسا مؤلما بالانفصال . وفي زاوية الشارع الثالث شاهدت الرجل . كان عجوزا متقوس الساقين ينوء بحمل من الحزم ويرتـدي معطفا رماديا باليا وقبعة . انتبهت فجأة انها تتبادل معه ابتسامة ، بيد أنها كانت ابتسامة تعارف باردة ميتة .

كانت متأكدة أنها لم تشاهده من قبل . كان يقف قرب عمـود الميترو . عندما عبرت الشارع لحق بها . كان يقترب منها . ومن زاوية عينها راقبت انعكاس صورته على النوافذ الزجاجية للمحلات . وفي وسط الساحة توقفت وواجهته . توقف هو ايضا . هز رأســه وابتسم . لكن ماذا تستطيع أن تقول ؟ هنا ، في وضح النهار ، وفي الشارع ٨٦؟ لا فائدة لذلك . احتقرت ضعفها وسارعت من خطواتها . وصلت الـى الشارع الثاني » .

كان كريها ومرصوفا بالحصى والاسمنت والاسفلت وبالاختنـاق والفراغ . عبرت السيدة ميلر خمسة صفوف من المحلات دون أن تقابل احدا كان صوت خطواته على الثلج يقترب . وعندما دخلت الـى مكان لبيـع الزهور كانت الخطوات ماتزال خلفها . وراقبته من خلال الباب الزجاجي . عندما عبر نظر بعينيه الى الامام ولم يبطيء من خطواته . غير انه فعـل شيئا غريبا معبرا : أمال قبعته .

سألها بائع الزهور :

ـ هل قلت انك تريدين ست زهور بيضاء ؟

أجابـت :

ـ نعم ، زهور بيضاء .

وذهبت الى مخزن لبيع الزجاج واختارت مزهرية بدلا من تلك التي كسرتها مريام . كان السعر مشجعا والمزهرية رديئة . وبدات بسلسلة

من المشتريات وكأن هناك خطة مسبقة لاتعرف عنها أي شيء ولا تمتلك أية سيطرة عليها . اشترت علبة كرز ومن مخبز دنيكربوكر ، اشترت ست كعكات لوز مقابل خمسين سنتا .

برد الطقس ثانية . وحجبت غيوم الشتاء الشمس . وارتدى الفضاء لونا غسقيا . واختلط ضباب رطب بالريح . وبدت أصوات الاطفال الذين يلعبون على الثلج وحيدة وبدون بهجة . وحالاً سقطت الندف الاولى . وعندما وصلت السيدة ميلر الى المبنى كان الثلج يتساقط بغزارة ماحيا آثار الاقدام فور انطباعها . رتبت الازهارالبيضاء بعناية في المزهرية وشع الكرز اللماع في صحن من السيراميك.وأصبحت كعكات اللوز المحلاة بالسكر جاهزة . رفرف الكناري بجناحيه وشرع ينقر الحب .

رن جرس الباب في الساعة الخامسة بالضبط . عرفت السيدة ميلر الطارق . تجرجرت حاشية معطفها المنزلي على الارض عندما عبرت .

ـ اهذه انت ؟

ـ نعم ، افتحي الباب .

ـ اغربي من هنا !

ـ أسرعي من فضلك ، معي رزمة ثقيلة .

ـ اغربي من هنا !

صاحت بها السيدة ميلر وعادت الى غرفة الجلوس . أشعلت سيجارة وأصغت بهدوء لصوت الجرس الذي استمر بلا انقطاع.

ـ لن أسمح لك بالدخول .

توقف الجرس عن الرنين . لم تتحرك السيدة ميلر لمدة عشر دقائق . وعندما لم تسمع صوتا استنتجت أن مريام ولت . مشت على رؤوس أصابع قدميها الى الباب .

فتحته قليلا لترى مريام نصف منحنية تحمل صندوقا من الكرتون ودمية فرنسية جميلة تستلقي بين ذراعيها .

ـ ظننت انك لن تفتحي . ساعديني بادخال هذا . انه ثقيل جدا .

لم تذعن السيدة ميلر تحت تأثير سحر ما ، بل شعرت باستسلام غريب . ادخلت الصندوق وتبعتها (مريام) بالدمية وجلست على الصوفا دون أن تنزع معطفها وقلنسوتها . نظرت باستياء الى السيدة ميلر التي أنزلت الصندوق ووقفت محاولة التقاط انفاسها . **شكرتها** مريام . وبدت شاحبة ومتغضنة في ضوء النهار **وشعرها بدا اقل** لمعانا . وكانت الدمية ترتدي شعرا مستعارا أنيقا . وعيناها الزجاجيتان اللتان توحيان بالبلاهة تشبهان عيني مريام .

ـ عندي لك مفاجأة . انظري في الصندوق .

انحنت السيدة ميلر . وبعد أن نزعت رباط الصندوق اخرجت دمية أخرى وفستانا أزرق يشبه ذلك الذي كانت تلبسه عندما شاهدتها في السينما .

ـ لماذا هذه الملابس كلها ؟

ـ جئت لأعيش معك .

ثم قالت وهي تلوي العود في أعلى حبة الكرز .

ـ انه شيء جميل أن تشتري لي الكرز ، اليس كذلك ؟

ـ هيا من هنا واتركيني وحدي.

ـ .. والازهار وكعكات اللوز ؟ ياللكرم الرائع المدهش . ان الكرز لذيذ الطعم . سكنت آخر مرة مع رجل عجوز . كان فقيرا جدا . لم يكن لدينا أبدا أشياء جيدة للاكل . اظن انني سأكون سعيدة هنا . دليني على مكان أضع فيه أغراضي .

تحول وجه السيدة ميلر الى قناع تحتله خطوط حمراء بشعة واجهشت بالبكاء . كان بكاء غريبا بلا دموع وكأنها نسيت كيف تبكي ، لانها لم تبك منذ زمن طويل . وتراجعت الى الخلف ، فتحت الباب ثم نزلت الدرج ، قرعت باب الشقة التي جاءت اليها بجنون . فتح لها الباب رجل قصير القامة أحمر الشعر فعبرته مندفعة الى الداخل . فاندفع قائلا :

ـ ماهذا بحق السماء !

جاءه صوت شابة خرجت من المطبخ وهي تنشف يديها :

ـ ما الامر ياحبيبتي !

وتوجهت السيدة ميلر اليها :

ـ استمعي الي . انا خجولة من هذا التصرف .. انا السيدة ميلر .. أسكن في الطابق الاعلى .

وضغطت بيديها على وجهها :

ـ انه لشيء سخيف .

طلبت منها المرأة ان تجلس على كرسي ، بينما راح الرجل يخشخش قطع النقود في جيبه .

ـ انني أسكن في الطابق الاعلى . وهناك فتاة صغيرة تزورني وانا خائفة منها .

انها لاتغادر ولا أستطيع ان أبقيها عندي . وسوف تفعل شيئا مريعا . لقد سرقت من عندي حجرا كريما سابقا . الا أنها ستفعل شيئا مريعا !

سألها الرجل :

ـ هل تجمعك معها قرابة ؟

ـ لا أعرفها . اسمها مريام وانا لست متأكدة من هويتها .

قالت المراة وهي تربت على ذراع السيدة ميلر :

ـ اهدئي يا عزيزتي . سيذهب هنري الى تلك الفتاة . اذهب ياحبيبي .

بعد ان غادر الرجل احضرت المراة وعاءا وغسلت وجه السيدةميلر .

ـ أنت لطيفة جدا . انا آسفة من تصرفاتي الصبيانية .. الا ان تلك الفتاة الشريرة ..

ـ هدئي من روعك .. ياعزيزتي ..

اسندت السيدة ميلر راسها الى ذراعها . خيم عليها الهدوء وكأنها في حالة نوم . ادارت المراة المذياع فارتفع صوت أجش مع صوت البيانو . وكانت المراة تضرب رجلها على الارض في حركة راقصة .

ـ هيا نصعد الى الاعلى.

ـ لا .. لا أريد أن اراها ثانية .. لا أريد أن أقترب منها .

ـ كان عليك أن تستدعي البوليس.

وعاد الرجل الى الغرفة عابسا يحك عنقه :

ـ يبدو انها ذهبت . لا أجد في البيت.

سألته السيدة ميلر :

ـ قل لي . ارايت صندوقا او دمية ؟

ـ كلا ياسيدة ، لم ار .

تدخلت المراة وكأنها تؤنبه ..

ـ لاترفع صوتك هكذا ...

صعدت السيدة ميلر ودخلت الى شقتها بهدوء . مشت الى غرفتها وتوقفت :

كلا ، لم تتغير . ان الاشياء كلها في مكانها : الازهار والكعك والكرز . الا أن الغرفة بدت فارغة حتى كأن الاثاث غير موجود . كانت خالية

من الحياة وشاحبة كمدخنة . تمددت الصوفا امامها بغرابة : ان لخلوها معنى سيكون اقل رعبا لو أن مريام تجلس عليها . نظرت الى المكان الذي وضعت فيه الصندوق ، ورفعت بصرها عبر النافذة : كان النهر حقيقيا والثلج يتساقط فعلا ـ لكنه ، ليس بمقدور الانسان أن يتأكد من كل شيء : ان مريام موجودة ! لكنه ، أين هي : أين ؟ أين ؟

غاصت في الكرسي وكأنها تتحرك في حلم . بدأت الغرفة تفقد شكلها وتمّحي في الظلام . ولا شيء يمكن فعله ولم تقدر أن ترفع يدها لتضيء مصباحا .

وفجأة ، وبعد أن أغمضت عينيها ، شعرت باندفاعة الى الامام كغواص يخرج من أعماق سوداء قصية . ففي أوقات الرعب والقلق هناك لحظات ينتظر فيها العقل وكأنه يتهيأ للكشف ، بينما تنسج خيوط الهدوء حول الفكر .. شيء كالنوم .. أو غشوة فائقة للطبيعة..وخلال هذه الهدهدة يصبح الانسان واعيا بقوة التذكير المتأمل:

حسنا : ماذا لو أنها لم تعرف أبدا فتاة تدعى مريام ، أنها لم تخف في الشارع ، في النهاية ، ليس للامر اية أهمية ، أن الشيء الوحيد الذي الم تعرفه عن مريام هو هويتها . الا أنها عرفت أنها اكتشفت ثانية الشخص الذي عاش في هذه الغرفة وحضر لها وجباتها واحضر الكناري والذي كان شخصا تثق به وتؤمن به : السيدة ت. هـ ميلر سمعت صوتا وهي تصغي بهدوء : درج المكتب ينفتح وينغلق . وولى الصوت الخشن بالتدريج لتسمع حفيف فستان الحرير الذي كان يتحرك مقتربا بهدوء وتوتر حتى أن الجدران ارتجفت من الايقاع وغارت الغرفة تحت موجة من الهمسات . تصلبت السيدة ميلر . فتحت عينيها ونظرت نظرة بليدة مباشرة :

ـ مرحبا !

حيتها مريام .

* * *

ذو الإصبعين

فاسيلي شوكشين
• ترجمة : عمر موسى

كل أصدقاء سيرجي بيزمينوف ومعارفه يقولون إن زوجته فظة وقاسية القلب . انهم يشيعون عنها أنها فاسدة رديئة تنتظر من الناس أن ينقادوا لنزواتها وأهوائها ، وقد لاحظ ذلك كل انسان عدا زوجها سيرجي الذي كان يتميز غيظا منهم جميعا . كان يعجب ، بينه وبين نفسه ، كيف أنهم عجزوا عن ادراك ماكانت عليه من ثبات الهدف وسعة الثقافة ... لكن الانسان لايستطيع ايقاف ألسنة الناس عندما تتحرك بالقيل والقال .. لقد فاتهم ماكانت عليه من ذكاء وقاد ومن نزوع الى اللهو .. طريقة سيرها .. يا الهي .. حركة جليلة تنساب في كل عصب مغازلة مداعبة . كان مغرما بطريقة سيرها بشكل خاص .. فعندما يراقبها يسري الخدر في جسده من لوعة الهيام .. في المنزل كان كالمخبول

يتفحص جسدها من الرأس حتى القدم ، ويصرف بأسنانه أو يغفر فاه والعرق يتصبب منه من شدة الاثارة ، وكانت كلارا تسأل :
— « ماذا .. مم .. » .

ثم تخرج له لسانها بأسلوبها اللعوب ، وتجول في الغرفة كما لو أنها تقصد من وراء ذلك أن تظهر له طريقتها في السير ، وكان سيرجي يلهث من الجري خلفها .. لكن الناس استمروا في اطلاق اشاعاتهم عنها .. حتى أنهم نعتوها بالـ .... آه .. يالهم من قرويين ..! اما سيرجي فقد كان يضرع الى الله الا يدع هذه الهبة السماوية النفيسة تفلت من بين يديه . كان ينتابه الخوف في بعض الاحيان — اذ بأي حق انهمر عليه شلال السعادة هذا ! أكان يستحقها .. أليس من المحتمل أن يكون قد اختلط عليه الامر ..! أليس من المحتمل أن يأتي شخص مافي يوم جميل فيزيل الغموض ويهتف به .

« حسنا أيها الصديق الحميم ، من تظن نفسك حتى تنال اكثر من قسمتك المقسومة لك .. ! » .

كان قد التقى بـ « كلارا » في المشفى حيث تعمل ممرضة ، فشعر بالاثارة تطغى عليه منذ الوهلة الاولى . لقد راى اول ما رأى نظارتها وأنفها الافطس .. وكان ذلك كافيا لإهاجته .. بعد ذلك أصبح لديه الوقت الكافي للاستمتاع باكتشاف مفاتنها فتنة اثر فتنة .. في البداية كانت نظارتها الملتمعة وأنفها الافطس ، وكل شيء آخر عدا ذلك ذاب في حيوية تسريحة شعرها .

كان ثوبها الفضفاض الابيض يخفق على جانبيها وهي مندفعة عبر الممر ، ثم يشب منهاجا نحو طابور البشر المكتئبين بينما هي تتجاوزهم هاتفة : « اذا كان بأحدكم حاجة للضماد فليأت الآن .. » ثم تختفي في

حجرة الجراحة . أما سيرجي فقد عصفت به الاثارة حتى انه استشعر الما حصر قلبه ... ثم ماالبثت أصابعها الحارة ان مسته بلطف بالـغ ، وسألته : « هـل تشعر بألم ..؟ » . ترنح رأس سيرجي عندمـا هبت عليه نسائم عطرها ، فأجاب على جميع أسئلتها بهزة من رأسـه اشارة الى انه لايحس الما .. كان فريسة في قبضة الخوف حتى انه عجز عـن تحريك أية عضلة من عضلات جسمه ، فسألته :

ـ « ماذا حدث لك ؟ »

بيد انه لارتباكه هز رأسه مرة ثانية أن ليس ثمة مايؤلم ، فضحكت كلارا في اذنه تماما . اندلعت فجأة في مكان ما في داخله فوق السرة ألسنة اللهب ، فانقبضت أسارير وجهه بعنف وألم ، ثم انفجر باكيا .... بكى بكاء طبيعيا صادقا .. وعجز عن فهم ما ألم به .. عجز عن السيطرة على نفسه ، فانقبضت أسارير وجهه من حدة الالم ، وحتى رأسه ثم صر على أسنانه ، وتدحرجت الدموع منزلقة الى ذراعه المجروحة ومنها الى أناملها البيضاء الرقيقة ، فأجفلت :

ـ « أيؤلمك الجرح ..؟ » .

ـ « أوه .. استمري .. استمري .. » قال ذلك بصعوبة بالغة.

ـ « استمري في عملك .. » .

وتاق الى ضغط وجهه المبتل الى هذه الانامل الدقيقة العزيـزة على قلبه .. ولسوف تعجز الخيول المتوحشة عن جره بعيدا عنها .. لكن الخوف .. مجرد الخوف شـل حركته .. وأضيف الى ذلك الآن شعور بالخجل .. الخجل من دموعه :

وسألته كلارا مرة ثانية :

ـ « إنها تؤلمك .. أليس كذلك ..؟ » .

ـ «انها فقط ... آه .. ليس ثمة مايدعو للتصرف كما لو أن..»

قال سيرجي ذلك غاضبا ، ثم تابع :

ـ « اننا جميعا ، رغم كل شيء ، نعيش الحالة ذاتها .. » .

ـ « ماذا تعني .. ؟ » .

... استمرا على هذا المنوال ، وخلال ثلاثة أسابيع تزوجا ، وبدات كلارا تناديه بـ « سيري »(١) وهو تحريف محبب لاسمه .

كانت كلارا قد تزوجت قبل الآن ، لكنه اتضح لها أن زوجها ليس سوى مخلوق مترهل ضعيف الشخصية ، لذلك انفصلت عنه بسرعة ، ولان سيرجي علم اي نموذج من الازواج ضعيفي الشخصية كان زوجها الاول ، فقد شرع هو يمشي كالسهم استقامة ، صدره مندفع الى الامام وفي داخله شعور بقوة خارقة .. اما كلارا فقد كانت تثني عليه ، وبقدر ماكان سيرجي يشعر انه قادر على ازاحة الجبال كانت سعادته عظيمة .. لكن الناس كانوا يقولون أن زوجته فظة متقلبة الاطوار .. الا انه احتقرهم جميعا .. اذ ماذا يعرفون عن طريقتها في الـ ... اي حظ هذا ..! ان هؤلاء الشياطين جميعا يغارون منه .. ولكن الا يستطيع الناس أن ينظروا الى حظ غيرهم بقلب طيب ..؟ ومرة أسدى النصح الى أحد المتعالمين قائلا :

ـ « خذ عالم الحيوان على سبيل المثال .. ان الكلاب لاتنزعج اذا غدا أحدها ممثلا في السيرك .. ان هذا لايجعلها شريرة .. فلماذا تصبح عصابيا بسبب حظي السعيد ..؟ » .

ـ « إني أرثي لك .. » .

ـ « اذن ، فلتنفجر غيظا .. » .

---

(١) سيري : اذا ترجمناه حرفيا فهو يعني رمادي وغبي .

كان سيرجي يستشيط غضبا ، لكن ادراكه أن غضبه سخيف لاطائل تحته كان يجعله أعنف وأشرس .

وقالت زوجته كلارا ناصحة :

ـ « لاتلق بالا الى الثرثارين ، فنحن سعيدان ، وهذا كل مايهمنا ، انني شخصيا لا اقيم وزنا لأولئك الناس حتى وان التقيت بهم وجها لوجه .. » .

تشاجر سيرجي مع اقربائه لانهم استاؤوا من كلارا ، وكذلك فعل مع أصدقائه ، ثم أقلع عن الشراب نهائيا ، وابتاع آلة للغسيل ، فكان يمضي في أيام السبوت الى الحمام وينهمك في غسل الثياب بمنأى عن أعين الماكرين .. لكن أمه لم تستطع أن تفهم ان كان ذلك جيدا أم سيئا .. فمن جهة لم يكن تأدية واجبات النساء بالعمل اللائق بالنسبة لرجل ، الا انها لم تستطع أن تصل الى قناعة تامة من جهة أخرى .. اما كلارا فقد حاولت ان تحيط حماتها علما بحقيقة الامر :

ـ « لقد أقلع عن تعاطي الخمور ، وشغل نفسه بعمل مفيد ، فماذا تريدين غير ذلك ..؟ » .

ـ « حري بك أن تشفقي عليه .. اذهبي فاغسلي انت بدلاعنه .. أن عمله يقصم ظهره طيلة الاسبوع ، وهو بحاجة الى الراحة في يوم العطلة .. » .

ـ « الست أعمل مثله أنا الاخرى ..؟ » .

ـ « ياله من عمل ذلك الذي تقومين به ، ليس في امكانك اطلاقا ان تقارني بين عملك وعمل زوجك . حاولي ان تسوقيه طيلة النهار يا ابنتي (كان سيرجي يعمل سائق جرار) لتعلمي مقدار الجهد الذي يحتاجه ... انه ليس بحصان يجر عربة .. » .

فأجابت كلارا :

ـ « اني اعلم تماما كيف أعيش مع زوجي ، أم انك تفضلين عودته الى معاقرة الخمر ..! » .

ـ « وكيف لي ان افضل ذلك ..! » .

ـ « اذن .. هذا يضع حدا للجدال الدائر بيننا ، امرأة تؤدي لزوجها خدمة ممتازة وهم يصرون على استيائهم ..! » .

ـ « اني مشفقة عليه ليس الا .. فهو ابني .. أليس كذلك..؟» .

ـ « انت لن تشفقي عليه عندما يترنح مخمورا عند السور .. هذا هو هدفك اذن .. اغلقي فمك واياك أن تعودي الى طرق الموضوع ثانية .. أواضح هذا ..؟ » .

تراجعت والدة سيرجي مأخوذة ثم هتفت :

ـ « يا إلهي .. لن تستطيعي قول كلمة .. حتى ان صفعت زوجها على فكه ، لن تستطيعي ان تفوهي بكلمة .. » .

ـ « حسنا .. حسنا .. سأخبره ان يمضي لمعاقرة الخمر مع اصدقائه .. أو يرضيك هذا ؟ » .

فصرخت أم سيرجي بغضب شديد :

ـ « هذا هو ماتسعين اليه اذن ..! أن يصبح سكيرا مدمنا .. لماذا ..؟ » .

نادرا ماكان يشرب قطرة واحدة قبل أن يعرفك .. أما الآن فانك تحثينه على الانغماس في شرب الخمور .. » .

هبت كلارا واقفة ، وقذفت بكتاب الطب جانبا ثم قالت بغطرسة شديدة :

ـ « حسنا .. سأخبره أنك لاتريدينه ان يغسل بعد الآن ..» .

فداخلت الخشية قلب أم سيرجي :

ـ « ياله من شيء جميل .. هكذا وبمنتهى الصراحة تقولين سأخبره ..! خليق بك ان تذهبي وتشكيني اليه ..! ».

حدقت كلارا بوجه حماتها من خلال زجاج نظارتها السميك وقالت :

ـ « ماذا تريدينني أن أفعل بالضبط ؟ » .

ـ « لاشيء .. اني واثقة من أنك لن تستمري مع زوجك مدة أطول .. أجل .. اني واثقة من ذلك .. فان كنت تريدين الاستمرار معه وجب عليك تدليله ..

ولكنك لست سوى واحدة من مدبرات المكائد .. انك تنهكين زوجك المسن .. اذ ليس من الصعب عليك ان تجلبي الماء بنفسك . أنظري اليه ، يظل جالسا هناك طيلة النهار ، تكاد ذراعاه تلتويان من أثر المقود ، وعندما يأتي الى المنزل ينهمك في أعباء أخرى .. فمتى .. متى يستطيع ابني النعيس ان يستريح ..! » .

ـ « ها انذا اكرر ثانية ، اني أقدر وضعه ، وأعرف تماما متى أشفق وأعطف عليه .. لكن المشكلة تكمن فيك .. أنت تفسدين الرجال ثم لاتحسنين التصرف معهم .. » .

ـ « ياالهي .. يا الهي .. » كان هذا كل ما استطاعت المرأة ان تفوه به لكنها تابعت :

ـ « اني لأعجب لما أصبحت عليه زوجات اليوم .. أيه .. أيه..!»

كان يمكن ان يصاب سيرجي بصدمة لو أنه سمع هذا الحديث ، لكن كلارا كانت تعدّ له صدمة من نوع آخر .. أما هو فقد كان جلب الماء وغسل الملابس متعة حقيقية بالنسبة له ، كان يندفع الى المنزل

فيلثم انف زوجته ، ثم يكبر باعجاب صامت استدارة شفتيها الناعمتين الآسرتين ، ثم يطلب منها ان ترتدي ثوب الممرضات الناصع البياض .
وكانت كلارا تنتيء شفتيها ببراعة وتسأله :

ــ « ولكن لماذا .. ؟ يالنزواتك الغريبة ..! » .

وكان سيرجي يلح في طلبه.

ــ « أرجوك .. لقد كنت ترتدين ثوبك الابيض عندما رأيتك لاول مرة .. ضعيه الآن .. سوف اغرق عيني في طلعتك وجاذبيتك.. اما قلبي فلسوف يفقد نبضة أخرى .. » .

وكان يشير الى الجهة اليسرى من صدره .

ــ « اتوسل اليك ياكلارينتي الصغيرة .. » اذ هكذا كان يدعوها، واحيانا كلارينت وذلك عندما يضطر الى مناداتها من بعيد ، فكانت ترتدي ثوبها الابيض ثم يبدآن مرحهما فتسأله :

ــ « أين موضع الالم ..؟ » .

وكان سيرجي يجيب مربتاً على قلبه :

ــ « هنا بالضبط .. » .

ــ « منذ متى وأنت تتألم ..؟ » .

ــ « منذ خمسة عشر يوما .. » .

ــ « أسمح لي اذن .. » .

وتضع أذنها على صدره فيستنشق شذا شعرها المصبوغ، وينخلب لبه من الاثارة والفرح ، فيتشبث بـ « الطبيبة » في عناق شديد الالتصاق ، ويبحث بشفتيه عن أنفها الصغير الحبيب .. كان لسبب ما يحب ان يلثم قمة أنفها .. فتعترض كلارا :

ــ « كفى .. كفى .. أنا طبيبة .. » .

بدأ الضجر يغزو قلبها الآن بسبب مداعبات زوجها الرتيبة المملة. اما هو فكان يغبط نفسه متعجبا بينما هو ذاهب الى آلة الغسيل :

ـ « يا الهي .. ماذا فعلت لكي أحظى بهذه السعادة الغامرة..! انها اكثر مما احتمل .. ربما .. ربما افقد عقلي .. من يدري .. بل ربما أفقد نهائيا كل قدرتي .. » .

بيد انه لم يفقد عقله .. فقد حدث شيء آخر مغاير تماما ، لم يكن ليتوقعه على الاطلاق .

جاء « سلافكا » ، ابن عم سيرجي ، لقضاء فترة العطلة ، لانه كان طالبا في كلية الطب في المدينة .. اعتاد أقرباؤه أن يتملقوه ويتزلفوا اليه، فكان العم نيكولاي ، والدسلافكا ، يقيم حفلة كلما جاء ابنه لقضاء العطلة، وكان قد أقام حفلتين ، وهاهو سلافكا في السنة الثالثة الآن ، لذلك تجمع الاقرباء مرة أخرى .

وكان سيرجي وكلارا بين المدعوين .

سارت الامور في البداية بشكل طبيعي للغاية . ارتدت كلارا ثوبا بنفسجيا ذا أكمام طويلة ، وتدلت من عنقها ساعة في سلسلة ذهبية ،اما شعرها فقد شع مثلما يشع النحاس النفيس ، وتألقت نظارتها. فتذكر سيرجي كيف أنه عشقها من أجل هذه النظارة ، وجالت عيناه على جمهور الحاضرين ، ثم لمح زوجته ، فقفز قلبه في داخله فرحا وغبطة، كانت تبز جميع هؤلاء المتحلقين حول الطاولة ، بعنجهيتها ، بذكائها وثقافتها .. كانت شاذة عن القاعدة العامة .

ابتهج سيرجي لان سلافكا اختارها من دون الجميع وشرع يحادثها عبر الطاولة ..

بدا حديثهما تقليديا ، ثم مالبث ان غدا ممتعا شائقا حتى ان الجميع كفوا عن لغوهم واصاخوا السمع ، قال سلافكا :

ـ « جيد .. جيد جدا .. » وانبأه سمعه بأن الجميع يصغون اليه فتابع :

ـ « نحن تكنو قراطيون .. حفنة متحفظة متصلبة كما يحبون أن يطلقوا علينا في الصحف والخطب ، لكنني سأصحح الخطأ هنا .. لسنا متحفظين ، لكننا واقعيون ، لان الهنا هو الحقيقة ، ولا شيء سوى الحقيقة .. » .

فاحتجت كلارا ملاحظة هي الاخرى أن الجميع يصغون اليها:

ـ « هذا صحيح ، ولكن في بعض الاحيان ربما توارى خلف هذه الحقائق الواقعية اناس مثاليون .. » .

فاندفع التكنو قراطي سلافكا قائلا وهو يبتسم :

ـ « ومن ذا الذي يجادل في ذلك .. ؟ ولكن اذا أمضيت الوقت مفكرة في وجود مثل هؤلاء الناس المتوارين خلف تلك الحقائق ، وطارحة أسئلة لانهاية لها ، عندئذ تكون وظيفة العلم والتكنولوجيا مراقبة مرور الزمن فقط فيصاب بالجمود والركود .. » .

وبكل مايتألق في كلارا من زجاج ونحاس وذهب ، أجابت اجابة سريعة لاذعة :

ـ « هل يعني هذا ان مهمة العلم تكمن في ازالة جثث ضحاياكم؟!»

قالت ذلك بعزم وقوة فران على الطاولة ومن عليها صمت مطبق . تشتت عقل سلافكا فترة وجيزة من الزمن وعندما ثاب اليه وعيه وتمالك نفسه رد على اتهامها قائلا :

ـ « هو كذلك ان شئت .. لن يستطيع الانسان ان يسيطر على كل كنوز الطبيعة الا اذا دفع ثمنا كهذا . ! » .

فقالت كلارا بصوت رقيق اضفى عليه الصمت الشامل أهمية خاصة :

ـ « هذا دجل وشعوذة ..! » .

حاول سلافكا ان يضحك ضحكة لم تكن في محلها ، وشعر هو نفسه بذلك .. لقد كانت أعصابه ثائرة .

ـ « لماذا دجل وشعوذة .. انني بقدر ما أستطيع ان افهم أدرك ان هذا ليس سوى حق مقصور على الطب .. أجل .. على الطب وحده ! » .

ـ « أنت تفكر بأسلوب جهيض .. » .

ـ « انني لست فقط ... » .

فانفجرت غاضبة بقوة وكأنها تلقي درسا تعليميا :

ـ « انك تتكلم عن الدجالين المشعوذين .. فلتدرك اذن ، مرة والى الابد ، ان من ينصب نفسه لعلاج حالة عادية من الرشح دون أن يكون مؤهلا لذلك فقد يحتمل ان يصبح مجرما .. » .

لفظت كلمة « مجرم » بوضوح متميز بينما لهجتها تنذر بالوعيد..

حدث كل هذا على مسمع ومرأى من العجائز من النسوة اللائي كن يداوين الناس في الريف بكافة أنواع الاعشاب والنقوعات والخمور .. أجل .. حدث كل هذا أمام هؤلاء فحدقوا فيها بدهشة .. وفجأة أدرك سيرجي ان زوجته قد غدت ، من الآن فصاعدا ، محترمة مرهوبةالجانب فتهلل جذلا ، وخر ساجدا لربته لابسة النظارة ، وفي داخله تعتمل رغبة في أن يصرخ بالحاضرين أمامه : « هيه .. هيا .. هاتوا أفضل مالديكم .. انظروا الى أنفسكم كيف غدوتم كالارانب المذعورة .. ! » لكنه رغب عن الصراخ بهم ، وعوضا عن ذلك انفجرت الدموع في عينيه كرة أخرى .. ترى .. ماذا الم بأعصابه..

لا أحد يعلم الا الله ..! استمر في نحيبه فترة من الزمن ثم انه كفكف دموعه بعفوية لاتكلف فيها ، وأشعل سيجارة وشرع يدخن .

حاول سلافكا ان يقول شيئا ما ، ولكن كان نفر آخر قد اشترك في النقاش ، وبدا واضحا أن سلافكا قد انهار .. وشرع الجميع يتقربون من كلارا ، فبعضهم يمد اليها كؤوس الشراب ، وبعضهم الآخر يلقي عليها الاسئلة ، وانحنى أحد أقارب سيرجي ، هو العم يفور ، عليه هامسا بسؤال في أذنه « ما اسم اسرتها كي أخاطبها باحترام ؟ » .

ـ « نيكانوروفنا .. انها كلارا نيكانوروفنا .. » .

هتف العم يفور بصوت جهوري مدو ، فتلاشت كافة الاصوات الاخرى :

ـ « كلارا نيكانوروفنا .. » .

أدارت كلارا وجهها نحو ذلك الجبل البارك الى الطاولة وقالت بصوت مثقف واضح شديد الايجاز :

ـ « نعم .. » .

ـ « أنت الآن متزوجة من أحد أقربائنا .. فكيف لم نحتفل بزفافكما .. لم نفعل ذلك ..! رغم أنه يناقض تقاليد العائلة في .. » .

لم تتردد كلارا في الرد عليهم ، وبدا واضحا للعيان أنها تعيش جوها الحقيقي في ان تكون مركز الاهتمام ومثار الانتباه . كانت توزع الكلمات والبسمات ذات اليمين وذات الشمال ، وفيما كان البعض يبدي اعجابا مشوبا بالاحترام والدهشة ، كان آخرون يحسدونها في دخائل نفوسهم ، أما هي فقد ظلت تنفحهم بأمواج من عطرها وسحرها وثقافتها. ارتعشت شفتاها القرمزيتان لدى سماعها سؤال العم يفور ، فرمت

التكنوقراطي ملافكا بنظرة سريعة ، ثم قالت دون ان تدع للعم يغور مجالا كي يضيف اية كلمة :

ـ « ليس الزفاف سمة من سمات الشخصية » .

وهنا رفعت كلارا يدها فوق الطاولة لكي تريهم الخاتم الذهبي في يدها ثم تابعت :

ـ « انه رمز فقط .. بيد انه لايشكل ضمانة الشيء .. أن رسوخ الزواج واستقراره لايقاس بعدد زجاجات الخمر التي شربت أثناء الاحتفال بالزفاف .. » .

أجل .. كانت كلارا كالزهرة التي تتفتح اليوم .. وحتى سيرجي نفسه لم ير زوجته كما رآها الآن .. أجل .. من الواضح انها في قمة تفتحها وازدهارها .

اما العم يغور ، المفتقر الى اللباقة والذي حاق به الخزي ، فقد صار هدفا للتعليقات :

ـ « ها انت قد نلت ما طلبت .. ! » .

ـ « هه .. يغور .. لقد أحرقت أصابعك .. ها .. ها . »

ـ « يدعو الى الاخذ بالتقاليد .. مامن حاجة للتقاليد كي تمسح بك الارض .. هيا .. من الافضل لك ان تجد شيئا ما لتأكله .. » .

شرب سيرجي حتى الثمالة ، وطغى الفرح عليه فانتفخ زهوا وخيلاء لهذا النجاح الذي أحرزته زوجته ، وشعر بكتفيه تعرضان وتتسعان الى حد جعله يظن انه بات في امكانه الآن ان يمس بهما جدران المنزل المتعاكسة في آن واحد .. استأثرت به النشوة وأسره الفرح الغامر ، كان على استعداد تام لان يقتل من أجل ان يعانق ويقبل كل فرد على حدة .. فشرع ينتحب ، ثم رغب في الفناء .. وما لبث أن أخذ يقهقه

بانفعال ، ثم انطلق خارجا من المنزل فأغرق راسه في تيار الماء المندفع من الصنبور في الردهة حتى بلله .. ثم آوى الى سقيفة كي يدخن بهدوء ويجفف راسه المبتلة . كان الظلام يهبط شيئا فشيئا ، ونسمات من الهواء تهب بشكل عاصف .. وانعشه الهواء النقي فسرعان ما ثاب اليه بسرعة وعيه ، فجلس يفكر .. بل جلس مسترخيا ليريح كيانه كله - جسده وعقله - فشملت جسده وروحه راحة نادرة رائعة .. كان كمن يطفو في مكان ما مستسلما الى اعماق تيار الزمن الهادىء القوي ، كانت افكاره بسيطة صافية .. « اترون .. ها انذا أحيا .. احيا بشكل رائع .. » .

وفجأة طرق سمعه حديث بين شخصين يتكلمان بلهوجة في الرواق ، فانقبض قلبه بألم شديد ، ذلك أنه استطاع ان يميز صوت زوجته ، أما الآخر فقد كان صوت سلافكا .

توارى سلافكا وكلارا خلف حاجز متداع قائم في السقيفة فلبدا هناك ، كان سيرجي يجلس على الطرف الآخر من الحاجز مسندا ظهره اليه ، بينما كانا واقفين بجانب الطرف الاول منه .. لقد كان ملتصقين الى درجة مكنتهما من سماع وجيب قلبيهما اذا لم نقل لمساتهما وهمساتهما .. وأحس سيرجي كما لو أنه مختبىء تحت السرير يصغي الى همسات وتأوهات زوجته وعشيقها فوق السرير .. وللوهلة الاولى صعقته هذه الفكرة وأذهلته حتى بات عاجزا عن تحريك اي عضو من اعضائه .

وقالت كلارا بنفس الرقة واللطف اللتين يعهدهما فيها :

- « آه .. يامهري الصغير العزيز .. »

وتابعت :

ـ « ولكن .. لماذا تضغط بهذا الالحاح ..! دعني .. دعني ارجوك .. قبلني .. قبلني بعنف .. وبرقة .. وهكذا . على هذا النحو بالضبط .. عانقني ياعزيزي .. ياعزيزي الرائع سلافكا .. قبلني بقوة .. قبلني بعنف ياحبيبي .. » .

تحركا قليلا فارتبك سيرجي ، ثم غمغم سلافكا بشيء ما بسرعة ولهوجة وسأل سؤالا ، لكن سيرجي لم يصغ الى كلماته ، فضحكت كلارا بصمت وقالت : « أين ياحبيبي .. أين ..؟ آه .. يالك من فتى لعوب.! قبل قمة أنفي .. » .

تلك هي الحقيقة اذن ..! ادرك سيرجي ذلك بمزيج من مشاعر الرعب والقرف والالم .. صعقه هذا الاكتشاف فتحطم كل شيء حي.. تحطمت كل المعاني والاسماء وانهارت هاوية الى أعماق سحيقة لايسبر لها غور .. لم يبق سوى صدع مظلم غائر .. تلاشت المعاني وتلاشت الاسماء .. لم يبق سوى صدع مظلم غائر .. فكر سيرجي : « لابأس.. سيان عندي .. » ثم هوى الى قعر الصدع المظلم..

وفجأة ترنم باسمها مناديا :

ـ « كلارينت.. هذا انا .. سيري .. » كما لو انه كان يروي قصة وقد وصل فيها الى ذلك القسم حيث تأتي الثعلبة الى بيت الديكة الصغيرة وتزعق هذه الزعقة ذاتها .. زعق سيرجي:

ـ « هـ .. ي .. ي . يي . أنتم هناك . سأقتلك . سأقتلك . » بعد ذلك ومضت الاحداث كما لو أنها في حلم .. في البداية رأى سيرجي شيئا واحدا ، ثم رأى شيئين .. كان يجري حينا الى مكان ما .. وحينا آخر كان يسمع الناس يصرخون .. وفقد احساسه بوزنه وجسمه .. ولم يدر كيف قبض على البلطة ، الا انه كان يعلم علم اليقين كيف ان

كلارا قفزت من فوق السور ، وشعرها المحلول يتطاير في كافةالاتجاهات، كيف أنها استطاعت ، بشق النفس ، ان تقفز عن السور بينما كان شعر عنقها البني يتدفق كالشلال فوق رأسها .. كانت كالشعاع الذي يومض هاربا . لقد انطبعت تلك اللحظة الخاطفة في ذاكرته حتى آخر يوم في حياته . كانت هذه الصورة العبثية المؤلمة لهروب زوجته السابقة تنبعث في مخيلته كلما حاول التفكير فيها في السنوات التي تلت .

صمت كل شيء في تلك الليلة ، تلاشىء كل شيء وغاب في الزرقةفي تلك الليلة ، ووقف سيرجي وحيدا والبلطة في يده ، وبدأ يدرك كافةابعاد القضية .. ومن شدة ماعاناه من ألم لايطاق غـدا التنفس عسيرا ، فتساءل باستغراب : « آه .. يا الهي .. ماسبب كل هذا .. ! ما الذي يجري .. ! » .

وضع سيرجي يده على عمود من أعمدة السور ثم قطـع بالبلطـة أصابع يده ، سقطت اصبعان ـ السبابة والوسطى ـ . طوح بالبلطـة بعيدا ثم اندفع جاريا الى المشفى ، أصبح لديه الآن ـ على الاقل ـ هدف يبغي تحقيقه .. عصب يده بطرف قميصه ، ومنذ ذلك الحين وحتى هذا اليوم عرف في القرية كلها ب « ذي الاصبعين » .

رحلت كلارا في تلك الليلة نفسها ، ثم أرسلوا لها فيما بعد بوثائقها وسجلات عملها وجواز سفرها وما اليه ، الى عنوان ما . سلافكا رحل أيضا ، ولم يعد يمضي اجازاته في القرية .. أما سيرجي فقد تابع عملـه ك « سائق جرار » على أكمل وجه ، دون ان تعيق حركته يده المبتورة .

لم يتكلم عن كلارا .. مرة واحدة فقط تبادل بعض الكلمات مـع أصدقائه عنها :

ـ « لقد قلنا لك يا سيرجي انها امرأة فاسدة .. » .

فتساءل سيرجي بغضب :

ـ « كيف .. كيف تقولون ذلك .. وما علاقة الفساد بها .. ما دخل الفساد أو الجودة هنا .. هل هذه هي النقطة الهامة ..؟ » .

ـ « ماهي النقطة الهامة اذن ..؟ » .

ـ « لاشيء .. انها .. لست أدري ماذا اقول .. لكنها ليست مسألة فساد .. ثمة كلمات أخرى رغم ذلك .. لا .. لا .. أنتم تثابرون على عزف نغمة واحدة ، وربما كانت المسألة كلها على العكس من ذلك .. ربما لكونها شفوقة جدا رغبت في مساعدة ابن عمي .. » .

لكنهم كانوا يجيبون باستهجان :

ـ « سيرجي .. لكنك انت .. انت كنت تحبها .. لئن عادت اليك الآن هل تغفر لها كل شيء ..؟ » .

فلاذ سيرجي بالصمت .

وحاول الرجال ان يقلبوا الراي فيها فيما بينهم :

ـ « أو تظنها حمقاء .. ؟ لن تعود أبدا .. » .

ـ « لم لا .. فلربما وعت انه يحبها حبا جارفا .. » .

ـ « ايه .. لقد أحبها هو .. هذا صحيح .. أما هي فلم تحبه أبدا .. لقد كانت فاسدة سلفا .. ولن تظل زوجة لرجل بعد ذلك .. ان افساد الانسان في صغره لا يؤدي الا الى دماره ، والامر سيان أكان رجلا ام امراة .. ولربما لم تكن تحب أن تكون كذلك .. لكن هذا ليس في مقدورها .. » .

ـ « اجل .. عندما يدب العفن في الداخل فان أوهى نسيم يمكن ان يطيح بالشيء .. » .

ـ « انظر .. انظر الى الحرية التي يتمتعن بها .. ! » .

أدلى كوستا بيبيكوف بهذه الملاحظة بانفعال واضح ، وكان رجلا بغيضا رغم آرائه الجريئة :

ـ « يقول الجد ايفان ان النساء والابقار يتمتعن بأحلى الاوقات واجملها في هذا الزمن .. لكن الرجال والجياد يقضون أوقات عفنة فاسدة .. وهذا صحيح .. لقد حصلنا على الحرية أكثر مما ينبغي.. ولهذا فانهن يطلقن العنان لأهوائهن ورغباتهن .. وزوجة ايفان زورافيف واحدة منهن .. انها تسكر حتى تشمل ملحقة العار والخجل بزوجها الذي يقودها عبر القرية .. ولكن ما أن تثوب حتى تقول له « لماذا جعلتني أشرب كثيرا جدا .. » أجل .. هكذا تجري الامور .. ! » .

ـ « ثم أنظر الى الفتيات الصغيرات بتنانيرهن التي يجعلك النظر اليها تصاب بالغثيان .. » .

كان سيرجي بعيدا عن كل ذلك .. فلم يشارك بالحديث الذي دار امامه ، بل راح يقضم برفق ورقة من العشب وعيناه سارحتان في البعيد، وذهنه غارق في التفكير ... لابأس ... يبدو انه قدّر لي أن أعاني واقاسي من ذلك كله خلال حياتي .. ولكن ، ان كانت ستهب عليه عاصفة شبيهة بهذه العاصفة مرة ثانية ، فلسوف يهرع اليها باسطا ذراعيه لملاقاتها مرة ثانية أيضا .. ولتظن به شتى الظنون .. لقد كانت تجربة عظيمة ،رغم ما سببته من ألم رهيب .. ولكن .. لايمكنك أن تعيش تجربة عظيمة دون ان تترك هذه التجربة أثرا متخلفا منها بعد ان تزول .. لقد عاش تجربة عظيمة .. أجل كانت تجربة عظيمة.

* * *

شعر

الامبراطور شاكا العظيم (الكتاب الثاني)

شو : مازبسي كونيني ، ت. ممدوح عدوان

اعتراف

موشادو ، ت. عيسى عصفور

فياض خميس

شاكر كوبي كبير من اصل عربي ، ت. رفعت عطفه

الامبراطور شاكا العظيم

(ملحمة من الزولو)

شعر : مازيسي كونيني

ترجمة : ممدوح عدوان

في العدد السابق نشرنا القسم الاول من الكتاب الاول من ملحمة الزولو « الامبراطور شاكا العظيم » . وفي هذا العدد نتابع نشر القسم الثاني من الكتاب الاول مع الكتاب الثاني . على أمل استكمال هذه الملحمة في فرص أخرى .

* * *

انه قسم عشيرتك الذي لايحنث به
ولو أن مصيبة كهذه حلت ببيتنا
لاختفت الارض نفسها .
فطالما أنها هنا ، احكم يا ابن ندابا ، احكم دون خوف !
افعل ما تشاء في أرض أجدادنا
الحاكم يجب أن يحكم ، وهو يصوغ عقول الناس حسب مشيئته .

ذلك أنهم لن يسيروا طويلا خلف الملك الذي يبدي خوفا .
هكذا يجب ان يكون موقفك من كل التهديدات
قف متحديا الرياح كلها .
واعلم أنه مامن شيء يرعب العقل مالم تسمح له بنفسك.
انت الذي خلق الخيالات في عقلها
حين قلت : (ساعطيك افراح عائلتي كلها)
لكن قصص الحب هذه لم تجلب الا الكراهية بين الامم.
ان عشيرة (ابا سيما لانجيني) تحمل لنا احقادا ضارية.
والالسنة الثرثارة كثيرا ما تقول :
(كم هو معيب ان تعيش ابنتنا كاليتيمة !
لقد هجرها ملك الزولو كجثة متعفنة .
حتى هذه اللحظة لم يعرف ابنه المولود
ولم يحرق العشب المقدس على اسم ابنه)
مامن عائلة عظيمة تهمل ابناءها تماما
وحتى حين يكونون مجانين فانها تقف مدافعة عنهم .
ولهذا ، فطالما انهم يحملون هذا الالم
سينام ابناء (ابا سيما لانجيني) بمرارة على اسلحتهم
ولكن من الصبر سياتي الزمن لازالة هذه الندوب »
كانت تقول هذه الكلمات و (سينز انغاخونا) يستمع باهتمام .
وتظاهر بانه قد تخفف من عبئه الثقيل
ولكن الكبرياء وحدها هي التي جعلته يرفع كتفيه .
ومنذ ذلك الحين هيا نفسه للنوم الجريء
مجبرا عقله على أن لايستسلم مرة أخرى للذنب.

والحقيقة انه لكي يكمل أدوات خداع نفسه
استدعى رسوله الامين وأمره :
« إذهب الى عشيرة (أبا سيما لانجيني) واطلب منهم السماح .
قدم لهم هذه الحيوانات وقل : (من العائلة المالكة عند الزولو
الى العائلة المالكة عند ابا سيما لانجيني ـ فليدم حبهما الى الابد !) »
لقد خطط لجعل مثيري الفتنة يعودون يائسين
وهم يرون العشيرتين تحتفلان معاً بروابطهما المتبادلة .
لكن حيلته لم تنطل .
اهان اللانجينيون رسوله واحتقروه وقالوا له :
« عد ، وأعد إليه هديته المهينة !
وقل له ان يطعمها لأبنائه ! »

* * *

مرة كان هناك رجل
يبدو كانه لعنة على أجناس البشر كلهم
يداه مرخيتان كأنهما بلا عظام .
يحك دائما وراء أذنيه
ووجهه .. يبدو وكأن رقص المهرجان كان فوق وجهه .
وعيناه ترتعشان كأنهما تبحثان عن توجيهات .
كان يعيش على آمال البشر المتأججة .
ينقب في زوايا عقولهم السرية
ليجني بلهفة ثمار حبهم
ويستبدلها برؤاه الخادعة
وحين كانوا يفشلون فشلا ذريعا ويصبحون قانطين
كان يولد الرعب في عقولهم
دافعا اياهم للشرب من قواه الليلية الغامضة .

المجد كله لمن يجلب الشمس !
هكذا توجه هذا الساحر الى سينزا نفاخونا
مبالغا في تحقير نفسه لكي يخدع الملك ،
وهو يعلم ان الارواح القلقة ميالة الى الايمان السهل.
وهي في أضطرابها تعلي متشوقة من شأن الوقائع البسيطة
لتجعلهـا جميلة .
هذا هو شأن المتعصبين جميعا .
وهو يعرف ذلك .. قدم نفسه أمام الحاكم الضعيف
قائلا : « حلمت حلما رهيبا
كأنما الاراضي الملكية قد غزتها جيوش العدو
التي أحرقت مدينتنا الملكيـــة
وكان على رأسها شخص يشبه مولانا تماما .
استجمعت قوتي لأصرخ :
(لماذا تدمر مدينة أبيك الملكيـــة ؟)
لكنه تطلع إلي بعينين قاسيتين وقال :
(بيت أبي برية من الرماح)
ودفعني جانبـــاً ؛
بينما أنا أصرخ وأحتج أمامه عبثاً .
وأخيراً اندفعت إلى سلاحي
راغباً في حماية ملك شعبي بروحي .
وحين عدت وأنا أغلي من الغضب وكبرياء المعارك العريقة
لم أجد إلا مجموعة من الرماح الملطخة بالدم
وبركاً من دم ملكنا مسفوحة حول الموقد .
وحين رآني الشاب اندفع نحوي غاضباً
وهو يلوح برمحه القاتل اللامع

كان يبدو كأنه سيخرقني بطعنة واحدة من رمحه .
ولم انج إلا باختبائي وراء دعامة كبيرة .
وفيما أنا أقف هناك لاهثاً من الخوف سمعت صوتاً ينادي .
وهذا ما أيقظني من حلمي .
وحتى في هذه اللحظة يتملكني الحلم
ولهذا أنا أحكيه لمولاي .
ذلك ان أحلاما واضحة كهذه كثيراً ما تنبيء بما سيأتي
فان لم ينجح الملك في اقتلاع الاعشاب النامية
فان مساكن الشعب ستصبح كالاصداف الفارغة »
هذه الكلمات أحيت الافكار
التي كانت تقض مضجع (سينزا نغاخونا)
حدق إلي هذا الرجل الغريب دون أن يرف جفنه
واعتبر ان هذه الكلمات تضيء مضمار حياته في المستقبل .
قال : « ما تقوله يصدر مباشرة عن الاجداد
انه يفتك بسويداء قلبي ويقلق بالي .
كثيرا ما تجاهلت التحذيرات اللطيفة التي توجهها الآلهة »
وفيما كان يتكلم خفض بصره الى الارض
وباله مشتت من هول الامور التي ستأتي .
وقال لنفسه : « سأفعل ما هو ضروري
سأرسل ناندي إلى أبناء شعبها الذين وجهوا لي أهانات .
وحين يتلقون رسائلي
سيعرفون ان الفيل الذكر يتبختر على الارض غير هياب
يكسر كل شيء ليشق الطرق الى البحيرات
حيث يجلس عزيزا مكللا بالفخار » .

* * *

الكتــاب الثــاني

الوريث المرفوض

مر اثنــا عشر شهراً
وبدأ حفل استعادة روح جاما
ومثلما كان يفعل أجداده الاولون طاف بأسطحة ببيوت شعبه
وهو يرقب بهدوء حياة ابنه القلقــة
ورأى سينز انفاخونا يندب موته في مختلى
وهنا أيضا راح سينز انفاخونا يتأمل في كلمات الملكة مخابي ٠
عند بوابة مدينة إيسي كليبهيني الملكية ٠
ألقت ظلها مثل جبل طويل مرعب
وقالت لسينزانفاخونا :
« كيف أستطيع العيش في سلام ، والاصوات الغاضبة تضايقني
وناندي معلقة حول كتفيّ مثل الجذع ؟
ظننت مرة بعد أن ولدت طفلا ثانيــا
أنها ستمنح السلام والغفران للجميع ٠
وظننت ان شجونها ستنأى
بعد ولادة ابنتها نومكوبا
ولكن في كل مأدبة تلسع الالسنة قدميّ
وأسمع الناس لا يتحدثون إلا عن ابنها المبجل
إنها تربيه لكي يبزنا كلنــا
وعليه سكبت أحقادها كلها »
كان سينزانفاخونا يستمع باهتمام وهي تتكلم
وقد خدرته عيناها المدورتان الواسعتان ٠

راحت تحرضه وتؤجج نيران شجاعته وتهوره .
واخيرا قال لها : « سوف أقضي على مفخرة ناندي في مهدها
وسألقي بابنها المزعج الى القفر
وبعدها سيعود السلام الابدي الى بيتنا »
لم تعلق مخابي بل جلست هناك تتذوق هذه الكلمات
وتفكر كيف أنها يمكن ان تحقق لها فرصتها .
ببصيرتها : رأت ما هو أبعد من زوجها
وفكرت في ان النسوة الاخريات سوف يستهجن هذا العمل المبيّت .
وحين نام سينزانفاخونا نوما عميقا
انسلت في ليل الذئاب القاسي
واندفعت الى معسكر الامير مودلي ، الرئيس الاعلى
ونادته : « يا أب مودلي . افتح لي الباب .
لقد أتيت لاكشف نوايا الملك السرية .
غدا عند الفجر سيعاقب الملك ناندي
سيقتل ابنها الصغير .
سيموت الطفل إن لم تتدخل .
لا أريد أن أقول إلا هذه الكلمات القليلة ، وبعدها علي أن أسرع بالعودة .
فباسم آبائنا الاولين أسألك أن تنقذه »
ثم قفلت راكضة الى بيت الملك الكبير .
كان قلبها يخفق مليئــاً بالذنب
وهي تتذكر الاحداث التي حركتها بلسانها
وهي تعرف ، أيضا ، ان ولاء رجل يحب هوولاء متقلب .
وظل الامير مودلي مضطربا لكلماتها

وقال لنفسه : « لماذا تقع علي هذه المهمة ؟
ولماذا لم تؤثر في الملك بطريقة تفكيرها الجديدة ؟ »
واجاب مودلي نفسه على الاسئلة التي طرحها :
« إن حدث شيء كهذا
فانه سيجتث جذور شعبنا .
إلا انني لست راغبا في التصرف .
فكيف يمكن ان أتردد بعد أن تحدث الليل
لتقول لي هذه الاشياء ؟ »
هكذا كان الامير مودلي يناقش نفسه في الليل
إلى أن شحن بالشجاعة ،
ورأى ان مصير الشعب بين يديه
فاقسم عند الفجر انه سوف ينقذ ابن ناندي

* * *

تفتح النهار بكل بهائه في أرض نغوني
وراح ضباب يدور فوق ضباب مثل غيوم مضطربة .
وترددت أصداء الاصوات والاغاني في السهول الواسعة كلها .
سعداء اولئك الذين كانوا يستمعون الى اصوات أطفالهم
على النقيض منها ، تلك التي كانت بائسة ،
هي ، ناندي بهيبهي ، التي كانت تهمس لطفليها وحيدة
وكأنها تحس بالفتنة المتحفزة .
في تلك اللحظة بالذات شق الاجواء أمر الملك .
كان يستدعي مزونيلي ، الجلاد الرسمي
الذي أوصل أكثر من مجرم الى حتفه .

وقال له : « مزونيلي ، يا ابن مبيكاني

ستسفك اليوم دماً ملكيـاً
ستقتل ابني ، الذي ولد من الاميرة نانديي .
هذا وحده ما يمكن ان يجلب السلام لارض الزولو .
لا تدع أية أنثى حية تعرف بذلك .
لان الرجال ، المؤتمنين على الاسرار ،
يهمسون لنسائهم ما يرفضون البوح به للرجال الآخرين .
وعدم نجاحك في الابقاء على هذا السر معك
سيستنزل عليك اللعنة من الاجيال كلها .
وسينحبون بمرارة على الدم المسفوح الذي تسببت به حماقتك » .
ادى ابن مبيكاني احترامه لكلمات سيده
وهو متشوق لبذل ما يستطيع لكي يرضي ملكه .
غير ان سينزانغاخونا نفسه اكفهر رعبا من هذه المؤامرة الشريرة .
وتحولت عيناه مبتعدتين عن تحديق مزوليني
لانه يعرف أن ضعف الحاكم يتسرب من عينيه .
ولكي يخفف عن نفسه تمشى
مارا بطريق مجاور لحظيرة الماشية الكبيرة الدائرية .
ولم يكد يخطو خطوات قليلة
حتى قابل ابن عشيرته الامير مودلي .
مرتبكا قال : « مودلي ، ما الذي تحمله في كيسك ؟ »
وأجاب مودلي دون اهتمام : « ليس الا خنزيرا صغيرا »
وأمعن سينزانغاخونا النظر بشك وعدم تصديق
ثم حدق اليـه وقال :

« دعني أجرب به مهارتي في قذف الرمح »
وقذف برمحه الطويل اللامع
وقد وجهه الى وسط الهدف الساكن .
حاول مرة وثانية وثالثة برمحه الموتور
إلى ان أربكه فشله الشائن فقال :
« خذ خنزيرك ذا القوة السحرية وأبعده عنا
يبدو انه محمي ، بشكل يحسد عليه ، بأكتاف الاسلاف » .
تردد مودلي متروياً ولم يجرؤ على اظهار رغبته
قال : « حاول ثانية يا مولاي . ربما نجحت هذه المرة » .
لكن سينزانغاخونا لم يجرؤ
لئلا يشيع فشله الغريب عند جميع الرجال في أرض نغوني .
وأخيرا أخذ مودلي كيسه
رفعه إلى كتفه بفخر ومضى ليعطيه الى ناندي
وكانت تنتظر قرب الجبل قلقة .
اخذت ناندي طفلا وهي تذرف دموع فرح لاتكبح
قالت لمودلي : « سيدفعون ثمن هذا ذات يوم » .
وفي مدينة سينزانغاخونا كانت هناك فتنة كبيرة .
اندفع الناس ، كالنمال ، في كل اتجاه
وهم يبحثون عن ناندي وولديها .
واكتشف سينزانغاخونا كيف خدعه مودلي .
فقال لنفسه : « آه يامودلي . لقد خدعتني مرة أخرى !
لكنك بفعلتك جلبت لي الراحة وهدوء البال .
ان عيباً كهذا يحل بناندي أفضل من الموت »

وحين كان يقول هذه الكلمات كان يشع عفوا
وهو يعلم ان دم ابنه لن يكون على يديه .
قال : « ربما علت سمعتي مرة أخرى بهذا العمل
سأعرف بالتصميم وبضراوة الفهود »
وهم ، أيضا ، بداوا يرفضون ويحتفلون معه
على الرغم من انهم لا يعرفون بأي انتصار يحتفلون .

* * *

انطلقت ناندي وطفلاها الآن في رحلتهم
تجولوا مثل العصافير التي سرقت أعشاشها .
وحين رأت ، اخيرا ، جبال وطنها المألوفة
لم تستطع منع نفسها من البكاء ، وهي تحس غربتها اكثر ايلاما من ذي قبل
لانها عرفت أنها ستكون موضع سخرية قبيلتها
وعزّت نفسهــا :
« كم تظل هذه الحياة افضل منها بين الغرباء »
وبعد أن قالت هذه الكلمات اندفعت الى الامام
ماشية دروبا مألوفة وصاعدة تلالا مألوفة .
هنا كانت تعرف رجلا معينا كان قد بنى مقرا مهيباً
وقد عمت شهرة لطفه الارض .
وصلوا مقره مع ظلال الاصيل .
حياهم بحرارة ودعاهم الى البهو الوسيع .
« استطيع أن أخمن انك وليدة سلالة عظيمة
ومن أجلك سأذبح ثوري المفضل
فعلى الرغم من انني كنت احبه فيوم استقبالك يفوق متعي اليومية »

وهكذا ذبح لاجلهم اسمن حيواناته
وأعدّ لهم مأدبة وهو يهتف بأسماء أسلافهم .
وحين مالت الشمس نحو مخدعها قال لناندي
« لم يسبق ان أغلقت أسرتنا أبوابها أمام الغرباء
فلماذا لاتشرفيننا وتريحين قدميك المتعبتين في بيتنا ؟
غداً سأرسل رسولي السريع
ليطلب الى الملك ، قريبك ، ان يستقبل ولديه
لان من يرحل وحيدا مثلك
يصبح مادة للثرثرة »
قبلوا لطفه وقدروا له تفهمه .
وفي الفجر الباكر بدأ الرسول رحلته .
وركض بسرعة الظبي المطارد
إلى أن وصل أخيرا الى مدينة أبا سيما لانجيني الملكية
وهناك حكى قصة أقرباء الملك .
واضطرب الملك مبينجي لهذه الكلمات المنذرة بالشر
فهو يعرف ان هؤلاء الهاربين تتعقبهم على الاغلب جيوش .
قال : « شرور كبيرة تتهدد بيتنا
من رسول أسمع الاخبار عن قريبتي ناندي
التي أبعدت بسبب سوء معاملة بيت الزولو .
لقد عانت ما يكفيهـــا
وهاهي قادمة الآن ومعها طفلاها .
لم تعد هذه المسألة تعني الاسرة الملكية وحدها
بل تعني أبناء شعبنا البطل كلهم .

ان من الحكمة الاستعداد للمعركة قبل أن تسمع صرخات الحرب .
وسيكون حمقا انتظار سبنزانغاخونا المفاجىء
قد يتخلى عن حياته (النسونجية)
ويغير على شعبنا باسم شرف عائلته
فيعلي سمعتها بذلك ويجعل الجرح اوضح من حقيقته
وسيبدو بهذه الطريقة الطرف المتضرر في عيون الآخرين »
حين انتهى الملك ،كا نت عيون من في المجلس
تلتمع في الاتجاهات كلها معبرة عن الخوف من الحرب .
في أخيلتهم رأوا أعداد الزولو التي كالجراد
وهم ينفثون غضبهم ويمارسون نهبهم في ارضهم المسالمة .
وافق كثيرون على كلمات ملكهم الحكيمة وقالوا :
« فعلا . ان كل من يفكر بالغزو يثبطه الخوف من الهزيمة
لقد تغلب الاستعداد للمعركة على أكثر من عدو قادر »
ورفض البعض هذه التنبؤات السوداوية قائلين :
« يجب أن نعيد اليه رموز* الصداقة
لنمكن مستشاريه من منعه عن مسعاه الطائش
فلربما أمكن أن يستمع وأن يبتلع كلماته ،
إن التحشد للمعركـة
لن يؤدي الا الى جعله يرتعش شكا .
وفي حالة القلق هذه سيجعل من تروسنا المشرعة
السبب الوحيد لهجمته المتهورة » .

وظل المجلس في نقاشه حتى الظهر
وحين احتدم الجدل سمعوا عن بعد
شخصا يلقي القصيدة البطولية العظيمة عن الملك مبينجي :
الجميع يهللون لك يا ابن عشيرة ايمالانجيني العظيمة
للمحيّر الذي حير الجميع
حين سار على الطريق الصعب في جبال ييبيي
للصّبور الذي ينتظر حتى تغيب الشمس .
كم من مرة تحديت غابات الحديد ؟
طلبت منهم أن يصمتوا
وحين رفضوا اسكتهم رغما عنهم !
ها أنا آت ، أنا رسول من سليل ندابا
آت بكلمته المقدسة ، هو ابن عشيرتنا
هو المعروف في كل مكان على انه
« الشمس التي حين أشرقت كانت لطيفة
ولكن حين وصلت الى وسط السماء التهبت .
الثور الوحشي (بوفالو) الذي يلقي ظلاله على مخاضات عديدة !
غصن بوابة نومغابي
حيث اليوم وحده يحط
وحيث جلس الملك بونغاشي من شعب بوثيلينري
وحيث جلس ما سينغوين من نغوياميني) »
وفيما كان يتكلم ارتعشت أرض ايمالانجيني
واقترب أكثر فأكثر من مقر المجلس
وحين صار الجميع يرونه حياهم .

والتهمه شباب الشعب بعيونهم
كانوا يقفون هناك لحراسة المدينة الملكية .
من هناك وزع الملك مبينجي سخاءه على الشعوب كلها .
وتطبيقاً لتلك التقاليد دعاه مبينجي :
« لقد كانت سفرتك طويلة ومتعبة
فتعال اذن ، أيها الغريب ، انضم الينا وارو ظمأك .
وحين تلقي علينا كلمات ملكك
لن تكون مختنقاً بغبار المناطق الجافة »
أحنى الغريب راسه وقال للملك :
« من أجل تقديم الاحترام لكرمك المشهور فقط
أقبل دعوتك يا ابن عشيرة مهلونغو !
لقد كان من صلب مهمتي
ان لا أحس بعلو الجبال
أو بامتداد السهول اللا متناهي »
ثم أخذ الغريب جرعة كبيرة من البيرة من وعاء بيرة كبير
وبعد أن ارتاح قال للملك :
« أيها الهائل كظلال الجبال
أنا هنا أحمل قصة المرارة بين العائلات .
مولاي يقول ان علي أن أبحث عن أعضاء بيته الملكي
ويقول : انكم تعرفونهم بأسمائهم
طالما أنها على شفاهكم ليلا ونهارا .
وأنت ، أيها الاسد الذي يشرب من نبعه الخاص
لن تمنع الآخرين من أن يشربوا من ينابيعهم الخاصة .

ولا بد انك ، بلطف منك ، سترسل حاميتك الخاصة
لحماية ابنائك من مخلوقات البرية كلها))
وفيما كان يقول ذلك أمام المجلس المفعم بالغضب
صارت صدورهم ترتفع وتهبط كأمواج المحيط
ولم يجب مبينجي نفسه بل تكلم مساعده :
((أمور هامة كهذه تحتاج الى بال طويل
فعليك أن تهدىء توق قلبك
وان تنتظر الى أن تقابل أعضاء العشيرة الملكية كلهم
والى أن يسمع الشعب كله
وان يبدي آراءه في موضوع عظيم كهذا))
واستسلم الرسول لانه يعرف انه لا يستطيع ان يخرق عــاداتهم
ولا يستطيع العودة من دون جواب لسيده
وأعطى ملك أبا سيما لانبيني أوامره :
((خذوا هذا الغريب وأعطوه مكانا للنوم
ودعوه ، حين يحكي قصة رحلته ،
يؤكد لاولاده ولاولاد أولاده
الكرم الموجود في بيتنا))
رددت الجبال والوديان الاغنيات
وتأججت النيران في ظلام المساء
وهزت الارض الاحتفالات العظيمة للصاخبين المرحين
وسمعت امرأة تصرخ بصوت حاد
وسار مغنو العروس في طريق فوق التل .
وامتلأت الارض كلها بنغمات آلاف الاغنيات .

وأثار الشبان بأقدامهم الغبار في ضوء القمر .
هكذا كانت الرقصات الساحرة لقبيلة الراقصين الشهيرة
ووقفت الاميرة ناندي مشلولة وهي تصغي من هضبة بعيدة
سمعت هذه الاحتفالات في اختلاط ايام الامس
وعادت الى ذهنها صور ايام شبابها .
كان الفجر آنذاك العين المشعة لصباحها
وقال نغازانا العجوز وهو يلمس كتفها :
« غالبا ما يكون من الحكمة أن تتحدي الآلام وتقولي : الغد لي » .
واضطربت ناندي لهذا الصوت المفاجىء
وخفق قلبها لصوت صداقته
التفتت اليه وعيناها مليئتان بدموع الفرح
وقالت : « اشكرك شكرا جزيلا يا أب نغازانا
اشكرك لتقديمك حياة جديدة لنبتة ميتة .
انا ممتنة للدفء الذي يكون طازجا حتى مع الموت
ان القلب الحزين كثيرا ما ينسى الاغاني الجميلة في شفاه الآخرين
أطلب منك مكانا استطيع أن اربي فيه طفلي .
فانا لا احب أن اذهب الى بيت ابي ببحر العيون الذي فيه
لقد تذوقت السّراء والضرّاء .
وأنا أحاول الاحتفاظ بالمرارة التي تنغص عيشي .
لكن أحشائي تتمزق كأنها بين براثن فهد .
وأنا ممتنة لك من اعماق قلبي
انني أضع نفسي بين يديك وأنا أعرف قلة ما أستطيع رده إليك .
فالذين يجلسون على مفارق الطريق يظلون يطلبون الصدقة

ويعترضون العابر الذي يحمل الهدايا الى أهل العروس
والذي يرتحل من مناطق الخيرات الى مناطق الخيرات
وحتى أنا التي ينوء كاهلها بالعار
ما ازال اطلب حياة افضل من ارواح اجدادنا ـ
فليمنحوني مأوى لطفلي » .
كانت بهذه الكلمات تحاول ان تستعيد قواها من اجل المستقبل .
وواسى نغازانا ابنة الملك بقوله :
« قريتي المتواضعة كلها مسكن لك
وأبوابها كلها مفتوحة لاستقبالك واستقبال أقاربك
فاسعدي معنا ـ مآثر الحب تشرف عشيرتنا .
كثيرون يسعدون بمن تنتقيهم الآلهة .
وكل فصل من الحزن يفتح زهرته الخاصة .
وكثيرا ماتكون بذورها مرة للاجيال القادمة
لهذا ادين ايام حزنك الطويلة
فانا اعرف ان الحزن يبيض بيوض الافاعي في دروب ابنائنا .
يعيقهم ويقطع طرق حياتهم .
ان دموع الام لاتحتمل
فهي تجعل اقدام الشبان تتعثر وتقيد حريتهم »
كان نغازانا قد لاحظ بأي حرص تحميناندي طفليها
وكم كانت قلقة لخوفها من ظلال غير مرئية تتهددهما .
قالت ناندي وقد اترعتها هذه الاشارات :
« لن تعرف الآلام الشديدة التي عانيتها
حين هجرني سينزا نغاخونا وأنا ما ازال احبه .

هجرني زوجي وحبيبي وابو طفلي .
حتى حثالة الارض سخرت مني .
ضحك مني كثيرون حين كنت أزحف وأرجو حبه -
انا المرأة الابية ابنة الشمس !
كثيرا ما كنت أسمع الهمس يزحف على الجدران
وكنت أسمع الناس يقهقهون ويغنون وهم يسخرون مني بأغانيهم
وأنا أتأوه ألما من وطأة ألسنتهم القاسية
كان عزائي الوحيد ، في ذلك الحين ، هو إبناي .
كنت أعرف ان ابني سوف يكبر الى أن يغطي الارض بظله ذات يوم
وسيرتفع برجا عاليا فوق الكائنات الحية كلها .
أما أولئك الصغار الذين كانوا يسخرون مني فسيرتجفون ذعرا أمامه .
وسيقولون : « شاكا مخيف . شاكا يضرب
ولكن مامن أحد يجرؤ على أن يرد عليه ضربته »
كانت تتحدث وكأن كل نجم
يقف شاهدا على حقدها الكبير
وحين شرد ذهنها مع ماتذكرته من آلامها
صارت تائهة حتى في حضور نغازانا .
وحين تذكرت وضعها الحالي التفتت اليه
وقالت له وهي تتنهد : « إنني ممتنة لك يا أب نغازانا » .
وبخطوات مديدة غادرته عائدة الى بيتها
وهناك دفنت نفسها مع أسرارها .

* * *

حدثت اضطرابات كبيرة عند الكثيرين بسبب الاميرة نادي
وأبدت الشعوب قلقها في ممالكها الصغيرة .
ولم يغمض قريبها ، مبينغي ، عينيه للنوم الا نصف اغماضه .
وكلما سمع أصواتا تغني من بعيد
كان يقول : « غنوا ، يا أبناء الشعب العظيم
وارقصوا الى ان ترشوا عرقكم نحو الشرق .
وحين يأتي أبناء الزولو
دعوهم يروا أجسادكم حادة كفأس المعركة .
واطعنوهم في كل مكان ، حتى في أقدامهم المعقوفة . »
قال هذه الكلمات وهو وحيد يعقد عقد الانتقام
وقد أقسم ان ناندي لن تطرد من بيتها .

★ ★ ★

في ذلك الحين كان ماد لانغيزو ، الشهير بحكمته ،
قد طلب المثول أمام الملك .
التفت الملك نحوه بهدوء وهو يحدق اليه بعينين نفاذتين
قال : « لقد أرهقني الصراع مع أفكار عديدة .
انها ، دائما ، تقفز في كل اتجاه وتسلبني الراحة
لاسبيل الا موت نبيل
لأننا ، بالفعل ، لو أبعدنا ناندي وطفليها
لأذ"نا أنفسنا في أعين الكثيرين .
ولكن ان آويناها ، فلن يحكم علينا الا موتى شعبنا
سيلعنها الناس متذكرين دموية شؤونها
سيبكي اليتامى والارامل وهم يلعنون اسمها .

لانه بهذا السبب قد ينقسم الشعب على نفسه
وقد تعلق الاجيال القادمة قائلة :
(أكان هذا الموت كله مبررا ؟
أم انهم ، لكي يرضوا ملكهم تورطوا في هذه الافعال الحمقاء ؟) »
وأصغى ماد لانغيزو وجسده مشدود باهتمامه .
وأخيرا قال : « يا إلهي ، هذه الكلمات تخيفني .
وعقلي لايعرف تقرير ماهو الصحيح
ان رؤاه لتبدو كهضاب مغطاة بالضباب فجرا .
وعلى الرغم من شكوكي كلها أعرف أن لامفر لنا من لانفا .
ان تراث أجدادنا كله يطالبنا أن نموت رجالا .
الى جانب أننا حتى لو تراجعنا وطلبنا السلام
فلن نتسول الا الهزيمة .
لان أولئك الذين يسعون للسلام والصداقة بمنتهى الوضوح
يستدعون ، على الاغلب ، لصوص شعوب الارض ضدهم .
وأولئك الذين ترعرعوا في الحروب يعاملون من يقاتلون بالكلمات كجبناء
حين نرتمي في ميدان المعركة أبطالا ميتين
تظل الشعوب المعادية تخاف قبورنا
وتتجنب حتى خرائب مدننا .
ولهذا السبب أستحسن رؤياك النفاذة .
في هذا الوقت لايستطيع شعبنا أن يبني نفسه آلا بالحراب
وربما ان سينزانغاخونا حين يسمع باستعدادنا للحرب
قد يتراجع ويبدأ بنزع السلاح من حشوده المتعطشة للقتال » .
وبهذه الكلمات ختم مادلا نغيزو المناقشة
وملأته بالغبطة كلمة من الملك :

« أطلقوا النفير العظيم للمعركة .
واستدعوا فيالق الارض كلها . »
وتورد وجه مادلانغيزو بالبسمات وهو يستمع الى هذه الكلمات
لانه كان يعرف ان لحظة مجده قد اقتربت .
خرج من الباب مترنحا مثل ظبي يطارده حريق غابة
راح يركض صارخا بكلمات الحرب .
وأضرم نيران الحرب في كل بيت وجبل .
وبدأ أولئك المقيمون في الوادي ملتصقين الى الابد
بحجارتهم التي تشحذ الحراب .
وأزعج رسول سنزانفاخونا في نومه
فاستيقظ على صيحات الحرب القاسية .
وجاءه نائب ملك (لانفا) وقال له :
« انني أحمل معي حكمة مولانا العظيمة ... »
ولكن رسول الزولو قاطعه قبل ان يكمل
« لقد سمعت كلماته من الجبال الناطقة »
وفي تلك اللحظة انطلق في الطريق التي جاء منها .
كان يتوقف أحيانا ليحدق الى الانهار التي ستغص بالجثث .
وتملكه جنون الحرب فقال محدثا نفسه :
« لقد تجرأوا على أبناء الفهد ! »
في طريقه حشود غفيرة من الابطال
الشباب والشيوخ مدججون بعدة الحرب .
وسمع هدير أغاني الحرب تتردد أصداؤها في الجبال ،
وحين وصل الى حدود بلاده
سمح لغضبه ان يشب ويتأجج كالأتون .

*   *   *

اهتز سينزانغاخونا ضحكا لقول الرسول
وقال للجالسين في مجلسه :
« أرجوا أن تكونوا قد سمعتم هذه التحديات
علينا أن نبحث عن ابنائنا
ان المهلونغو يتجراون على ايقاظ الاسود من نومها الوديع !
ويثيرون الجراد في ملاجئه الشمالية ،
ويتحدون الاجداد في وضح النهار . »
واعاد هذه الكلمات لكي يسخر من رسالة عدوه .
الشاعر الذي كان حاضرا تملكه جنون الحرب
فارتعش صوته وانطلق يجوب الجبال
داعيا اسماء الاجداد المقدسة .
صرخ : « مولاي في مكيكويني ، سليل ماجيبا
وياثورة جاما ، يامن تشبه حزمة من الرماح
يامن تحيط بك رؤوس الرجال مثل كثيب النمال .
أيها المتربع عاليا مثل الصخرة الهرمية في زيهلالو .
انه لمما يشد من أزر القادمين أن يشحذوا رماحهم .
نحن أبناء العشيرة المحاربة نجلس ونغسل اقدامنا بحجر أبيض.
أيها الماكر ، سليل الماكرين
كنت تتباهى بالرماح أنت أيها الاسد !
لقد انطلقت تحت غطاء الليل في مازولو
وعدت مع ضوء القمر
وكانت رؤوس الرجال منفتلة رعبا .
وهم لايقصدونك بل يقصدون امك ، مبولازيكازي ـ
وستسمعهم يقولون : « أغلق الابواب أيها الصبور . »

التي حبست الاسد في ذلك البيت . »
وفيما كان الشاعر يغني هذه الملاحم
كان يقفز الى السماء وكأنه سيقتلع الشمس
وامتدت قوى الحرب السحرية مثل نار ضارية
وراحت تروس المحاربين المتلهفين للحرب ترعد عن بعد .
ورددت التلال أغاني المعركة في أراضي مالانديلا
وردت عليها أغنيات المعركة في أراضي لانغا .
وهتفت النسوة بأغاني الغضب
ودخلن أراضي الاسلاف المعتمة
لمسن اقدامهم وأيقظنهم من نومهم
فمشى الاسلاف على الارض وهم يضمون أطفالهم .
وقف الجيشان متقابلين بين الجبال
وقتل الناس عجول الاجداد السوداء
وأحرقوا الشحم المعطر من اجل الاسلاف
فوصلت الرائحة الحلوة خفيفة الى الاجداد
وظلت أصوات الحرب تتردد طوال الليل
والتمعت تحت اللهب القرمزي الاسلحة المحتشدة
وراح العجائز ، رجالا ونساء ، والاطفال يغنون أغاني الابطال السالفين

* * *

تسلقت مواكب المقاتلين العظيمة تلال الفجر .
وتبعتهم من خلفهم سحائب قلقة من العقبان
متعجلة طعام مأدبتها الشهي .
ووقف سنزانغاعونا طويلا وصارما وهو يستحث قادته .

ثم توقف الجيشان مواجهة يتطلع كل الى الآخر بحقد وخوف .
وتقدم نوغامفيلا من قبيلة الخولوس الى الامام صائحا ،
وهو يقود جماعته ، باغنيات حرب ندابا وملاحم جاما البطولية
تقدم من جيش لانغا متغطرسا متحديا
وطارت الرماح الطويلة عبر الهواء تتسقط على أهداف من اللحم العاري .
وأمسك رجل بحنكه وهو يشد عليه ألما
وانطلقت من كل مكان صرخات رجال نصف أموات
لتغطي عليها صرخات أخرى .

* * *

عن بعد وقفت مجموعات من النساء لاثارة حمية ابطالهن .
احيانا كن يطلقن صرخات الخوف
وذلك حين تزحف الظلال المشؤومة تزحف حول رجالهن
أكثر من بطل كان يندفع عبر غابة الرماح
بينما الشفاه الحديدية تغوص في لحم قلبه .
كانوا يصرخون مفجرين أصواتهم عبر السماوات
وراحت أكتافهم تتكسر مثل العصافير الصغيرة
وأحشاؤهم تذرى على الارض .
وهتف القائد الشجاع لشعب أبا سيما لانجيني :
((الكفاية كافية ، لقد دمرت عائلتنا !))
وبسبب كلماته
تشتتوا هاربين فوق سلاسل تلال النمل
وخطاهم الهاربة تخب بأصوات أعلى من خبط الفيلة .
وهتف جيش سينزانغاخونا منشدا اغنيات النصر
واحتضن المقاتلون رماح الانتصار ، وانشدوا في مديحها أغنيات المعركة .

وفي تلك اللحظة هتف عجوز :

« يكفي يا ابن جاما !

اين نستطيع الآن ان نربي أطفالنا ؟ »

قال ذلك وهو يعبر النهر مسرعا .

وفي هذه الجلبة أوقف صوت سينزانغاخونا جنوده .

فوقفوا بغتة مثل ثيران تم التحكم بقرونها

وعف سينزانغاخونا عن الغنائم .

ولم يتدخل في شأنناندي وأطفالها

وتحير أبناء أبا سيما لانجيني من هذا التصرف .

وخطر لهم أن قلبه قد استسلم للحب .

اما هو فتحدث الى جيشه قائلا :

« اما وقد اثبت قيمة بيت أبي

فهذا يكفي . ان يهرق المزيد من الدم البرىء !

ورحل سينزانغاخونا تاركا ناندي مثل شجرة

تعصف بها الرياح من كل جانب .

* * *

حين سمعت الاميرة مخاباي بهذه العودة المخزية

اندفعت لملاقاة سينزانغاخونا بوابل من الكلمات الغاضبة :

« لقد الحقت العار ببيت أبي !

تركت عظاما في ميادين معارك غير منتهية .

وتعود من المعركة مثل الاطفال ، خاوي الوفاض

وكأنما ماكان لـ « حلاوتك » ان تغيب عن البال

انها تملك عليك حواسك وهي تلعب بدماء شعبنا .

أي حاكم هذا الذي يترك انتصاراته ناقصة

مالم يكن ، مثلك ، تحت رحمة الاقدام الحديدية للجبناء
ومالم يكن ، مثلك ، لايحكم الا ليكسب ود النساء ؟ »
كانت مخاباي تحاول ان تخلصه من لينه
فهي تعرف ان حكاما من هذا النوع غالبا ماينقلون حيرتهم الى رعاياهم .
وكانت مخاباي تعرف أيضا أنها بهذه الكلمات
ستقويه على الكثير من الألسنة السامة
التي ستحاول النيل من حكمه .
فتابعت حك جرحه بذلك العشب اللاذع .
كانت مخاباي مشهورة بالشجاعة والحكمة في أرض الزولو
وقد قال عنها الشاعر : (ياوالد المخادعين
انك تدمر انسانا وانت تصطاده بحكاية .
ويا أيتها الماكرة التي علمتنا طرق أرض الزولو العظيمة
لقد قلت : « فليجد الناس كلهم طرقا تؤدي الى الحاضرة »)
كانت تتحدث الى أخيها بقوة :
« أخي ، ياابن آبائي ، لقد فشلت
ستصير الى ريق يرطب ألسنة شعوب عديدة .
وسيقولون عنك انك قد فقدت روعك في معركة مهلونغوس
فقد حاربت وعدت خاوي الوفاض
وليس وراءك الا الارامل وأطفالهن
الا ان عليك أن تعرف : ان على الرجولة الحقة ان تكمل مابدأته
أما أمثالك فلا يخرجون الا بسخرية الصديق والعدو على حد سواء .
الناس يستهزئون بالحكام من أمثالك.
لان الحاكم الحقيقي في أيامنا يتباهى بسلب الاراضي الاخرى »
ووبخته الاميرة مخاباي أيضا لتركه ناندي

((ان أعمالا كهذه لايراها الآخرون الا حمقا .))
وبعد ان استمع اليها دون تعليق ، تكلم سينزانفاخونا :
((اشكرك على كلماتك ياأختي الموقرة
لكن أفكارك لاتنسجم مع أفكاري
لان خطتي ، في الحقيقة ، كانت أن لا آخذنا ندي منذ البدء .
لكنني لم أزل ممتنا للكلمات الصادرة عن قلبك
ان ذكرى بيتنا لن تمنح ناندي أي سلام .
وهي لن تنسى افراح اراضي الزولو
أرضنا تفتخر بكرمها تجاه أبنائها
اضافة الى انه ليس من الحكمة اللحاق بالافعى حتى وكرها.
وفي ايامنا هذه يقوم العديد من الملوك وأشباههم باغواء الهاربين
ثم يبنون معهم مدنهم وبلدانهم العظيمة
والمستقبل وحده سيكشف عن جوهر مخططاتي .))
وصبت مخاباي على رأسه ضحكاتها
((دعني أتركك ياملك الفتيات والعجائز
الغد ليس لك بل للملوك الذين يتقنون استخدام الرماح البراقة .))
قالت ذلك والتفتت عنه ثم انصرفت ،
عابرة بين أرتال كبيرة من الراقصين الذين يحتفلون بهذا النصر.
وارتفعت جلبة الغناء الى السماء
وحتى عقبان السماء صفقت بأجنحتها فرحا .

* * *

اعـــتراف

للشــاعــر: MOCHADO

ترجمة: عــيسى عصفور

إني لم انشد العظمة قط

ولم يخطر لي ان تستقر الحاني

في اذهان الناس

ولكن احب العوالم اللينة الخفيفة اللطيفة

كانما هي حبب الصابون

احب ان اراها ملونة بحمرة قانئة وبنور الشمس

وأن لاتحلق في الفضاء الازرق

ثم ترتعش وتتحطم .

* * *

حيـــاة

للشاعر الاسباني Alonso

حملت بين يدي
حفنة صغيرة من التراب
وهبت رياح الارض
فعاد التراب الى التراب

* * *

انك تحملينني في يديك
فانا تراب
وتمر الريح على أناملك
فتحمل حفنة التراب الصغيرة
وتذورها حبة في اثر حبة

* * *

السنـــونو

للشاعر الاسباني G. Becquer

ستعود أسراب السنونو السوداء
وتعلق اعشاشها اللطيفة بنافذتك
وتعود اثناء لهوها فتقرع زجاجها بجناحيها
غير أن السنونو التي ترفرف على مهل
لتبصر جيداً جمالك وسعادتي
السنونو التي عرفت اسمك واسمي
أن تعود ذات يوم
وستعود شجيرات الزينة

على شكل باقات تتسلق جدران حديقتك .
وعند المساء
تتفتح زهورها من جديد وهي أروع جمالا
الا أن الزهور التي كنا نراها تغمرها قطرات الندى
ثم ترعش هذه القطرات وتسيل عنها كأنها دموع النهار
لن تعود البتة
وستعود أنغام الحب
فتداعب أذنيك بجرسها اللاعج
وعند ذاك قد يستيقظ قلبك من رقادة العميق
غير ان أحدا لن يحبك مثلما أحببتك
حائرا ، صامتا ، جاثيا
كأنني أمام هيكل أعبد فيه الاله .

* * *

أيها الليل

للشاعر الاسباني Fransisco De la Tore

كم مرة أيها الليل تزينت لي صافيا وفيا !
وكم مرة كدرت صفو السماء الهادئة
بما تحمل في صدرك من ظلام وفزع

* * *

ان بعض الكواكب تعلم ما أنا فيه من عذاب
وقد خرجت لعذابي
في حين ان أشدها امتناعا على الحب
لها قلب مسه الحب .

* * *

هذي الكواكب تحب
وهذه الكواكب تعرف أني غنيت آلامها
كيما أجيد البكاء لآلامي الخاصة
تحت مطاوي قناعك أيها الليل !

* * *

فاقبل مني أيها الليل آلاف الاناث
واحجبها تحت ناظريك
فان دموعي المريرة
ليست سوى قربان للحب لاجدوى فيه .

* * *

الى زوجتي

للشاعر : انطونيو ماشادو

كان ذلك في ليلة من ليـــالي الصيف
وكانت النافـــذة مفتوحـــة
وكان البـــاب مفتوحـــاً أيضـــا
فدخـــل المـــوت الى بيتـــي
ودنا من سريرهـــا
وبدون أن ينظر إلي
حطم بأناملـــه
شيئـــاً رقيقـــاً
ثم مر الموت ثانيـــة من أمامي
صامتـــاً لا ينظـــر
ماذا فعلت ؟
غير أن الموت لم يجـــب
لقد كان طفلي راقـــدا في ســـلام

وكان قلبي نهبـاً للآلام
والشيء الذي حطمه الموت
إن هو الا خيط يصل بيننا نحن الاثنين •

❋ ❋ ❋

رأيت ••

للشاعر الاسباني : خوزيه ماريابيمان

رايت عينيك ذات هنيهـة
كوكبين وضاءين في انسيـاب المـاء
ومنذ تلك الامسيـة
غدوت صديقاً للميـاه الخضراء

❋ ❋ ❋

وسمعت ذات صبـاح
صوتك يخفق من بعيـد
ومنـذ ذلك الفجـر
أصبحت صديقـاً للريـاح

❋ ❋ ❋

وفي ظهر أحد الايـام
تنسمت حبك كالعبير المفتق
ومنذ تلك الظهيرة
انعقدت المودة بيني وبين الورود

❋ ❋ ❋

وفي احدى الليالي الحالكـة
بحثت عنك ، بحثت ولكن بلا جدوى
ومنذ تلك الليـلة
أمسيت أليف العـذاب

❋ ❋ ❋

«فيّاض خميس»
شاعر كوبيّ كبير من أصلٍ عربي

ترجمة : رفعت عطفة

كان فياض خميس ، الشاعر الكوبي الكبير ، قد ولد في قرية أوخوكاليينته في الشمال المكسيكي ، من أب كان راعيا في لبنان ورحل الى أمريكا ، مغامرا ومن أم خلاسية وذلك عام ١٩٣٠ . وقد اختار كوبا موطنا له . وكان أبوه وحتى آخر سنواته يجلس ، وكما حدثني الاديب الكوبي رافائل الثيدس ، بباب داره ويعزف على شبابته . وكان فياض شاعرا ورساما وصحفيا كبيرا . حيث أن أعماله التشكيلية لا تقل أهمية عن أعماله الشعرية ، فقد اقام معارض كثيرة في كوبا وفي الخارج . من اعماله الشعرية « الاهداب والغبار » (١٩٥٤) ، « ضربة حجر » (١٩٦٢)، « من أجل هذه الحرية » الذي حصل على جائزة كاساده لاس امريكاس١٩٦٢، « الجسور » (١٩٦٢) ، و « فتحت حاجز الحديد » . وقد ترجمت أعماله الى أكثر من عشرين لغة منها الانكليزية والايطالية والالمانية والروسية والتشيكية والصينية وغيرها . وكان حضوره يفرض نفسه ، وما يزال ،

في أكثر المختارات الشعرية لامريكا الجنوبية . كان مخلصا للثورة الكوبية وصديقا لجميع الكتاب التقدميين في بلده وفي الكثير من بلاد العالم . عمل في الحقل الدبلوماسي وعندما مات بمرض عضال عام ١٩٨٨ في هافانا كان عضو اللجنة القومية للاتحاد القومي للكتاب والفنانين الكوبيين .

المختارات التي بين أيدينا مأخوذة من ديوانه « الجسور » :

* * *

ـ غـــدا ـ

الحمائم ، القطط تغفـو .
غدا ضوء الكوّة
يقطعُ الاشيـاءَ إلى جزئـين .
القطط ستهيم مرة أخرى فوق أسطحة البلور ،
والحمائم ستهز أجنحتها في مواجهة السماء القذرة .
على الطاولة الخبزُ اليابسُ ، الكتبُ ، المحبرة
الذبابةُ اليوميةُ ورغبة رهيبة بالحرية ،
على الطاولة ، على حذائي وحتى سماء
كوبا الساطعـة .
تعـال لتقول لي البارحة وأنا سأقول لك غـدا
رائحة توت الارض تملأ قلبي .
الطقس حـار والريح تهب
شربت بيرة وقهـوة .
روحي خليـج
دائمـاً فيـه زورق يمضي .

ـ لا اعــرف ـ

لا أعرف عينَيْ هــذا الذي جلس لتــوه ،
محاولا ان يبدو هادئــا ،
على كرسي كهربائي .
لا أعرف عيني الطفل الذي سقط
تحت عجــلات سيــارة
حين كان يجري خلف كرتــه
المشتعلة مثل برتقالة ناضجــة .
لا أعرف ، لم أعرف ، أذني أدولف هيتلر .
لا أعرف ساقي النعامــة .
لا أعرف يدى البخيل ولا المسدس
الذي به رفعوا غطــاء الدماغ .
لا أعرف نجوم الجنوب .
لا أعرف الجار الذي لا يريد أن يلقي علينا
تحيــة الصباح .
لا أعرف شيئا آخر غير القميص الذي فيه أعيش
وصوتا يرن الى جانبي مثل جناحي
اسوخوســا شق طريقه بين المطــر .

ـ حكاية من رمــاد ـ

ينمو الليــل في القنينــة
التي على الطاولة
مثل واحدة من هذه السفن الشراعية
التي يطلقها البحارة في وجه الزمن .

من نعلي وحتى برج الكنيســة
تمتــدُ قصة ضجر طويلــة
الريح تهزُ الاسلاكَ الكهربائيــة
التي لا شيء يلتف عليها ،
لا خرقة ولا طائرة ورقيــة .
النور يهتز على جبين الورق المريض .
حباحب القمر يغزو غرفة الجــار .
لا أحد يستطيع أن يمنع هذه الحشرات من الولوج .
لا أحد يستطيع أن يكسر عظام الصيف .
والحباحبُ يعبر الروح
كما يعبر النورُ أقواسَ تشاليس الخربة .

ـ على البـلور ـ

العشب والسنابل ترتعش في الظل .
أحد يعبر صافرا ، ويداه في الهواء ،
أغنية تفتتحُ بذرةَ الصيف .
والشمس لم يبق منها غير ومضة في ورقة عالية ، عالية .
الكلاب ، الشحاذون ذهبوا ليناموا
ووجهك راح يرتسم في نافذتي .

ـ حكاية عربية من أجل مريانيك ـ

يا مريانيك ، انت صامتة والحمائم تشرب
في عينيــك .
كل نظرة منك سقطت في المساء مثل ثمرة .
دعيني أحكي لك حكاية وأنا الراوي السيء ،

فقصصي تبدأ أحيانا من نهايتها .
احيانا أحكي أشياء في غاية الجدة
او أشياء لم تكتسب بعد لون الواقع .
حلاوة صمتك تغذي كلماتي .
حكايتي تبدأ تأخذ شكل الحكاية لك .

كان يا ما كـــان
كان هناك لص في شوارع باريس .
وكان يدعى ابن الصابوني .
وكان هناك صبية تسير في شارع
سان جرمـــان .
وكانت بيضاء مثلك وشعرها مثل العسل
على لســـان طفــل .
هي كانت تسير بسرعة وابن الصابوني خلفها
يسير وفي كل عــين خنجر .
هل تسمعينني ، يا مريانيك ؟ اللص كان ينتهز
اللحظــة المناسبــة ،
والصبية لا تلتفت ، لا تريد أن ترى
ذلك الشبح المهــدد .
أخيرا أدركها في شارع مقفر .
هي كانت ضائعة لا تستطيع ان تصرخ ،
وعيناها تريان خناجر اللص .
وابن الصابوني قال لها بسرعة : احبك ،
لكنها تبخرت في تلك اللحظة مثل نجمة فوق النهر

وجسد اللص انهـار
على الاسفلت مثل انعكاسات بنفسجية .
مسكين ابن الصابوني
قتله طيران النجمـة
التي كان على وشك الامساك بها .

كان جسده مسجى قرب ساحة سان ـ اندريه ـ ديزآرت .
خنجرا عينيه كانا قد فقدا بريقهما .
في جيوبه وجدوا مئة قصيدة حب
لتلك الفتاة التي كانت تدعى كينيرام .
لا أدري ما إذا كنت تسمعينني ، يامريانيك .

في باريس تحدث اشياء غريبـة .
الجمال يتجرجر احيانا في الشوارع
تحت الاشجار ، هبّات
من نار الخريف ، أوراقا لا مصير لها .
أنت صامتة وأنا أحكي لك حكاية .
والحمائم التي كانت تشرب في عينيك تحلق
الآن فوق السين .
انها اول نجوم الليل .

ـ انتحاب الجندي الشاب
جان ـ بيير ليبيتيت في
صحارى الجزائر ـ
في جيب قميصي الايسر
أحمل صورة خطيبتي وعلبة سكاكر

أهدتنيها أمي .
وعلى كتفي احمل بندقية رهيبة ،
بندقية هي في كل مرة اكثر ثقلا
لانني لا أدافع بها عن وطني
وانما أقتل الذين يريدون أن يكون لهم وطن
لا أعلم ما اذا كنت سأعود ذات يوم
الى بيتي الوردي السطح .
بعضهم سيعود بميداليـــات
وآخرون سيعادون الى قراهم
في البرادات ذاتهـــا
التي تأتي باللحم وتموينات أخرى الى الجبهة .

ربما رميت اربعة عشر نجما من السماء بالرصاص
وكأنها أربع عشرة حمامة دامية
قاتل الرقـــة
.
قاتل الاشجـــار
قاتل ، قاتل السماء .
لم يأتوا بي الى هنا للحب .
وانما لاصرخ بكلمة الموت
من فوهة بندقيتي .
في كل أذن أدخلوا تمثال جنرال
كي لا استطيع أن أسمع صيحات فرح
الذين يقاتلون على الجانب الآخر من الاشجار ،
والذين يسقطون أحيانا على الارض مثل القمح .

الامطار ستمحو آثار حذائي
لكنها لن تمحو طابع جريمتي الاحمر .
سيان كنت مقتولا أو قاتلا ،
مقلدا أوسمة او مثلجـا
فانه ستبقى هناك دائما حبة رمل ملطخة بالدم .

ـ أغنية الجـلاد ـ

الجلاد يداعب وردة
والوردة تملأ بعبقها وجه الجـلاد .
اليوم كانت السماء تبدو قطنا والعصافير
كانت تحـوم
فوق القبعات اللا مبالية .
لا احد يهمه أن يحط عصفور
على تمثال بلزاك
لا أحد يهمه ان بيرتولت بريخت قد مات
لا احد يهمه أن تمتلىء الارض بالقضاة
والموسيقيين والمجرمين
النار تبتعد عن العالم والصيف يحتضر
وهذا أهم فالاطفال يحتاجون للشمس
الشباب والشيوخ
اشجار السيبا وطيور المالك الحزين تحتاج للشمس
الصيف يحتضر فوق أحجار نوتردام القديمة .
الصيف يحتضر فوق طقم أسنانه فوق سيارته
فوق قوانينه الزائفـة .
الصيف سوف يموت .

الجلاد يداعب وردة
والوردة تملأ بعبقها وجه الجـلاد
بطريقة ما انت ايضا جلاد قديس
وجلاد جلاد وقديس .
هذا ملتبس والمحامون يضعون عليهم
جناحا أسود .
قتل انسان أو قتل الف انسان بالنار البطيئة
أو أن نقول ان الله يعاقبنا بهذا الوقت الماطر
هذا ايضا اجرام .
انا لست قاتلا لان كلماتي تقطـع
عنق جنرال .
اليوم كانت السماء تبدو قطنا والعصافير
كانت تحوم فوق القبعات اللا مبالية .
عصفور يمر الآن وقذى مذهب في منقاره
وآخر يحمل تحت جناحيه جثة النهار الشاحبة .

ـ تشرين أول ـ

حين ماتت جميع احلامي
والسيارات دهست مصباحي
وخبـزي
وسط خريف مطر الليل الفارغ
انبثقتِ تائهة خائفـة .
ورافقتكِ عبر الشوارع المظلمة
كانت الاوراق تسقط تحت الماء والارض
مليئة بالظـلال الصفراء .

كلانا كان حزينــا
كلانا راح يسـير
مجهولا بعيدا حميما ، كتفا الى كتف
بينما قطرات المطر ، الفرح يسقط
على راسينــا .
يا صغيرة من ماء في عينيك رقة مرة
تطلق حمامات مذعورة حمامات زاجلة
تأتي لتنام صامتة في روحي .
كل الساعات الضائعة كل الكوارث
تركناها خلفنا وشيء من مصباح
في شعرك ، في صوتك .
لا اعرفك ، لا أعرف من أي غبار
اشراقك
وها أنت مثل نجمة مخنوقة كانت دائما
في دمـي .

حوادث شارعيــة

هناك كلب يأكل لي ساقا
وآخر ينظر ليرى من أي خليج من أي ليل
ستظهر أفكاري .
هكذا هو الامر دائما ، دائما هناك جرس في أعلى
المدينــة
عش خفاشــات
وفي اية زاوية من العــالم
هناك ظهر يخترقه خنجر

أو اغنيـة .
هذه الليلة حملت الشرطة
فتيان فرقـة جـاز
كانت تعزف في وسط سان ـ جرمان ـ دو ـ برى
وكانت الحشود تصرخ : اتركوهم
لكن نجوم البرد كانت تسقط
فوق الرؤوس
مضيعة كل شيء .
الحرية تسير بعكازتين من فلين
وتتوقف مع كل خطوة لترى
ما اذا كانت الاسود تشعل الارصفة
او ما اذا كانوا لم يعطوا
بعـدُ القمرَ
جواز سفـر .
هناك كلب يأكلُ لي ساقاً
وآخر يلعقُ لي أذني ، جبيني
بينمـا ينبحُ
في أضلاع الصيف الخضراء .

ـ شيء ـ

لم يمت الليـلُ
(أيـةُ كارثة ؟ أيةُ سعـادة
خلفَ الزجاج الرطب .
لا النور ، لا الخبز ، ولا الغبـار
الذي يعمي هذه أوراق مات .

هناك شيء ما يتنفس قريبـا .
قطعة من أرض مكتشفة بين شجرتين ،
شجرة سقطت اوراقها على عظام
السنونو .
كلب بعينين مفتحتين مثل انســان
يفكـر
رجل حزين ووحيـد مثل كلب ،

ـ الآن ـ

استطيع الآن أن أسير عبر هذه الشوارع القديمة
ببطء وعينين معلقتين
بهذه الأنوار المرتعشة .
لا يوجد الآن شاحنات تجأر في الزوايا
لا توجد جلبـة ،
لابد أن العجولين من أمثالي سينامون
والاعمى ، الذي يعزف على الاكرديون كل سبت ،
ربما يحلم أنه ينظر بالمجهر .
استطيع الآن أن أسير في هذه الشوارع القديمة ،
مثل طفل ، مثل أعمى ، مثل فدان .
ما من شيء يتجاوز أنه صمت ، ليل
عميق يدق فيه رجل بكعبي حذائه
ويمضي يفكر انه لا بد أن رجلا وفي ليلة مماثلة
من شتاء منسي .
(القرون تشتعل مثل المصابيح بين أدثرة الظل)
يمضي مفكـرا .

مسرح

السلام في البيت

ملهاة من فصل واحد

جورج كورتلين
ترجمة خالد حداد

السلام في البيت

ملهاة من فصل واحد

تأليف : جورج كورتلين
ترجمة : خالد حداد

جورج كورتلين George Courteline

(١٨٥٨ ـ ١٩٢٩)

ولد الكاتب المسرحي الفرنسي جورج كورتلين في مدينة تور ، في الخامس والعشرين من حزيران ١٨٥٨ . وبعد سنوات أمضاها في الجيش ثم في وظيفة حكومية بدأ يكتب بعض القطع الفكاهية التي اعتمدت بشكل أساسي على تجربته الشخصية .

اشتهر جورج كورتلين بكوميدياته الساخرة التي كتبها على نهج كوميديات موليير (١٦٢٢ ـ ١٦٧٣) . وتميزت مسرحياته بأسلوبه البارع وتصويره الرائع للشخصيات . من أبرز أعماله مسرحية Boubouroche (١٨٩٣) التي تتحدث عن عاشق ساذج وعشيقته ، و L'article 330 (١٩٠٠) التي تفضح فساد الانظمة القانونية البالية في المحاكم ، و La Conversion d,Alceste (١٩٠٥) التي اعتبرها تتمة لمسرحية موليير Le Misanthrope .

توفي جورج كورتلين في باريس ، في الخامس والعشرين من حزيران عام ١٩٢٩ ، وهو في الحادية والسبعين تماما من عمره .

❋ ❋ ❋

(باريس عام ١٩٠٣ . غرفة مكتب المؤلف . هنالك باب في الخلف، وآخر على اليمين . الى اليسار وعلى الجدار المائل باتجاه مقدمة المسرح توجد نافذة واسعة . كذلك بعض اللوحات والصور المطبوعة..الخ . وفي الوسط طاولة عليها بعض الاوراق . في مقدمة المسرح ، مقابل الجدار الايسر ، توجد طاولة مكتب عالية من النوع الذي يرغب في استخدامه الكتاب المعتادون على الوقوف أثناء الكتابة .

عند رفع الستارة يكون تريل وحده ، واقفا أمام مكتبه يعد السطور التي أنجزها لتوه) .

تريل : ٢٧٤ ، ٢٧٦ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ حتى ٢٨٥ ثلاثون سطرا اضافيا رائعا ! ان ذلك يبلغ حوالي عشرين فقرة ، بعض النقاط الدالة على حذف شيء ما وموقف مؤثر في النهاية . اذا لم يرض القارىء فليذهب الى الشيطان . ياله من عمل ! (يغمس قلمه في الحبر ويعود الى الكتابة ثانية ، يتنهد ، ويتمطى ، ثم يتثاءب طويلا) .

لقد مللت .. هيا تشجع أيها العجوز ، وابتلع مللك ! (يقرر العودة الى العمل ، ويكتب مكررا الكلمات بصوت عال أثناء كتابتها) : « وأثناء ذلك ، وعلى الرغم من أن ساعة القديس سفرين القديمة كانت قد دقت ، برنين طويل اخترق صمت الليل ، دقاتها الثلاث معلنة تمام الساعة الثالثة ... (يقاطع نفسه) دقاتها الثلاث معلنة تمام الساعة الثالثة ... ياله من

عمل ! (يبتسم ابتسامة عريضة ، ويهز كتفيه ، ويتابع) « ... فقد تابع العجوز سيره ببطء جيئة وذهابا . كان متدثرا من رأسه حتى قدميه بعباءة قاتمة اللون ، وكانت الدموع تطفر من عينيه ، وتتدحرج هابطة فوق لحيته الثلجية البياض » . (يقاطع نفسه) . انها حماقة رائعة . (يتابع) « ودمدم .. أوه يا للعار ! آه ياله من عار ان يتعرض شرفي لهذا بعد عشرين سنة .. » (يقاطع نفسه) انها بلاهة مثيرة! (يتابع) « وماذا بعد ، هل علي أن أتحمل وطأة ذلي الى الابد ؟ وماذا بعد ، هل علي أن أشعر بدماء جرحي تقطر ببطء قطرة اثر قطرة حتى أصل الى حافة القبر ؟ » (يقاطع نفسه) ان هذه القصة الصغيرة بالغة الحمق بحيث لايمكن ان يعدلها حماقة الا القارىء الذي يعجب بها ! (يتابع) « كان الثلج قد بدأ يتساقط ... » (يسمع قرع على الباب الايمن) والآن هي دي زوجتي ! (يضع قلمه . يسمع المزيد من القرع على الباب) . نعم ، لحظة فقط ، انتظري! (يتجه نحو الباب ويفتحه) .

(تدخل فالنتين)

فالنتين : حسن ، انك بالغ الغموض ، ماذا تفعل ؟ تطبع نقودا مزيفة؟

تريل : كلا مطلقا . لقد أرتجت الباب لأنني أردت متابعة عملي ، وخشيت أن أزعج . ادخلي .

فالنتين : (تدخل) أغلق الباب بسرعة كيلا يفرّ إلهامك .

تريل : إن لديك دائما شيئا ساحرا تقولينه .

فالنتين : لم أسمع مطلقا عن أي شخص يعتبر نفسه بهذا القدر من الاهمية مثلك ! ها أنت تقفل على نفسك هنا وكأنك جوهرة تقدر بثمن . أنا على ثقة من أنك معجب بنفسك بشكل جدي.

تريل : لاتكوني غبية .

فالنتين : على أية حال ، انني لست غبية الى درجة أن أقارن نفسي باللورد بايرون . انك مقتنع بذلك ! (تغمز بعينها) .

تريل : لاتكوني قاسية باصرار يافالنتين . ماذا يجعلك تظنين أنني أقارن نفسي باللورد بايرون ؟ لقد كنت أشرح لك فقط أن عملي ... (عند كلمة « عملي » تنفجر فالنتين ضاحكة) من الافضل الا تضحكي . اذا كنت تظنين أنني أقوم به لانني احبه ، فأنت مخطئة .

فالنتين : واذا كنت تظن أنك تقوم به لان الآخرين يحبونه ، فأنت مخطىء أكثر !

تريل : أية متعة تلك التي يمكن أن تحصلي عليها بتوجيه عبارات قاسية لي ، أو مايقصد بها أن تكون قاسية ؟ أوه ، حسن، سنرى من منا سيضحك أخيرا . (تنظر فالنتين نحوه بدهشة) صبرا ياصغيرتي المدللة ، صبرا !

فالنتين : ماذا ؟

تريل : صبرا . انني أخبرك بأن ذلك الوقت قريب.

فالنتين : هل تعلم بم تذكرني ؟

تريل : بالطفل الصغير .

فالنتين : ياللروعة ! اي قارىء للافكار نت !

تريل : نعم ، الست كذلك ؟ اننا كذلك ، كما ترين ، نحن كتاب « السطر ببنس » . ولكن لعل من الافضل الا نتمادى في تبادل هذا الهذر ، ماذا عن الامور الجادة ؟ هل أردت التحدث معي ؟.

فالنتين : ربما . مالم اكن قد اتيت الى هنا لمجرد الاستمتاع برفقتك وتجميع المن النافع الذي يتساقط من بين شفتيك.

تريل : انني لا آمل بذلك . وماذا تريدين اذن ؟.

فالنتين : نقودا .

تريل : اليست لديك اية بقية ؟

فالنتين : هذا سؤال حسن ! كلا ، ليست لدي اية بقية . انه مطلع تشرين الاول اليوم .

تريل : ذلك صحيح .

فالنتين : ليست لدي اية بقية ... ليست لدي اية بقية ، انني أخبرك ، لو كان لدي ربما يصبح من الافضل إن تسألني من أين حصلت عليها. هل تظن أنني أستيقظ ليلا وأسرقها منك؟

تريل : يا إلهي ! من تفوه بشيء عن السرقة ؟ أي نوع من الشجار تنشدينه الآن ؟ انني لا أفترض شيئا على الاطلاق . انني أعطيك في مطلع كل شهر النقود اللازمة . الاسابيع تنطلق والنقود تطير ، وعندما ينفد الشهر تنفد نقودك أيضا . هذا كل مافي الامر .

فالنتين : حسن جدا ، اذن ، ادفع لي ماهو لي ، واحتفظ بعباراتك المنمقة لرواياتك . انها بحاجة لها اكثر مني . انك مقتنع بذلك (تغمز بعينها) .

تريـل : صبرا !

فالنتين : ماذا ؟

تريـل : ان ذلك الوقت قريب ... انه حتى أقرب مما كنت أظن.

فالنتين : هل تدري بم تجعلني أشعر ؟

تريـل : انني أجعلك تشعرين بالحر.

فالنتين : ان ذلك عجيب حقا ! عليك أن تنصب نفسك قارئا للافكار.

تريـل : سأفكر بالامر عندما أشيخ . وخلال ذلك سنصفي حساباتنا الصغيرة (يذهب الى الطاولة ، ويفتح درجا ، ويخرج بعض الاوراق النقدية) ماذا كنا نقول ؟

فالنتين : ثمانمئة فرنك . انك تعرف المبلغ كما أعرفه تماما.

تريـل : ثمانمئة . (يعد النقود) واحدة ، اثنتان، ثلاث ...

فالنتين : وماذا عن الايجار ؟

تريـل : سأدفع ذلك على حدة .. أربع ، خمس ، ست .. سأعطيك الباقي قطعا صغيرة .

فالنتين : اذا كنت ترغب في ذلك .

تريـل : سيكون ذلك أسهل لك (يخرج من محفظتـه بعض القطـع النقدية ويصفها على حافة الطاولة) .

.. وخمسون . ستمئة وخمسون . هاهي ذي .

فالنتين : (مندهشة) مامعنى ذلك ؟

تريـل : تلك نقودك .

فالنتين : أية نقود ؟ .

تريـــل : المصروف الشهري .

فالنتـين : انها ليست هنا كلها .

تريـــل : ماذا تعنين ، ليست هنا كلها ؟

فالنتـين : كلا ، ليست كلها .

تريـــل : بل كلها .

فالنتـين : كلا ، ليست كلها . هل جننت ؟ اطرح ستمئة وخمسين فرنكا من ثمانمئة .

تريـــل : هنالك فرق قدره مئة وخمسون فرنكا.

فالنتـين : حسن ؟

تريـــل : حسن ماذا ؟

فالنتـين : هاتها .

تريـــل : أوه ، كلا !

فالنتـين : لم لا ؟

تريـــل : لأنك تدينين بها لي .

فالنتـين : انا ؟

تريـــل : نعم ، أنت .

فالنتـين : عم تتحدث بحق السماء ؟ انك لم تقرضني اية نقود . فضلا عن أنني لا أضايقك بطلب سلفة . كما أنني ربة بيت صالحة، ويجب ان تعرف ذلك ، مقتصدة ومرتبة . وقد كان لديك الوقت الكافي للتحقق من ذلك خلال السنوات الخمس التي مضت على زواجنا .

تريــل : انك تبتعدين عن الموضوع . اننا لاناقش فضائلك الفذة ، بل عيوبك ، التي هي بكل اسف عديدة . انك لاتستطيعين خداعي . ماذا عن غرامة المئة والخمسين فرنكا ؟

فالنتــين : هل اتحدث الى مجنون ؟ اية غرامة مئة وخمسين فرنكا ؟

تريــل : انها غرامة المئة والخمسين فرنكا التي كان علي بكل اسف ان انزلها بك عقابا على اسلوبك بالحديث ، ووقاحتك المتكررة، وعصيانك المتعدد . . . الخ . . . الخ . . .
(تحدق فالنتين مشدوهة بصمت) الا تفهمين ؟

فالنتــين : ولا كلمة !

تريــل : سأقرأ عليك البنود . وسيصفي ذلك ذهنك (يخرج دفترا صغيرا من جيبه ويبدأ القراءة) « أول أيلول . بسبب مناقشة مسألة لاتعرف عنها شيئا على الاطلاق ، ثم ، بعد اقتناعها بخطئها ، لتشبثها بعناد بجدالها الاساسي . ولاصرارها على ادعاء الصواب على الرغم من أن العكس قد اثبت لها، وذلك لكي تغضب السيد تريل ، ذلك الرجل اللطيف والصبور جدا ــ الغرامة المفروضة : ثلاث فرنكات وخمسة وتسعون سنتيما » .

فالنتــين : من ؟ ماذا ؟ أعد ذلك ثانية !

تريــل : « ثانيا : لانها عندما عبر لها السيد تريل المذكور آنفا عن رغبته بأن يكون الغداء جاهزا قبل ربع ساعة من موعده ، قدمت الغداء بعد ربع ساعة من المعتاد . ولانها أجابت السيد تريل المذكور ثانية آنفا والذي عبر عن تذمره بلطف . اذا لم يعجبك ذلك ، اذهب وتناول غذاءك في مكان آخر . . . ــ الغرامة : ستة فرنكات وسبعون سنتيما » .

فالنتـين : حسن ، انني ...

تريـل : « ثالثا : لانها نعتت السيد تريل بالقملة والبخيل القـذر عندما رفض شراء فانوس مصنوع من الزجاج الملون والاجزاء الحديدية المقلدة ، لاقتناعه بعدم فائدتها وبغـلاء ثمنها – الغرامة فرنكان وخمسون سنتيما . رابعا : لانها أجابـت السيد تريل الذي عبر عن أسفه لعدم وجود قوت كاف في مرق اللحم بقولها : « انك تقول الشيء نفسه دائما » والذي كان حقيقة الى حد بعيد ! الغرامة : فرنك واحد وخمسـة وأربعون سنتيما . خامسا : لانها قالت له « هل تذكر عندما غفرت لك مجيئك الى البيت في الساعة السابعة صباحا ؟ » الغرامة : واحد وسبعون فرنكا » .

فالنتـين : (مختلفة) كم ؟ .

تريـل : واحد وسبعون فرنكا .

فالنتـين : زهيدة ، اليست كذلك ؟

تريـل : عندما تغفرين لشخص ما يجب الا تواصلي صراخك لتذكيره بالامر . فضلا عن ذلك ، تغفرين ماذا ؟ لقد شرحت لك مئة مرة انني لم أستطع اللحاق بالقطار الاخير .

فالنتـين : ان لي غريزة المرأة . هل تظن انني أصدقك؟

تريـل : بامكانك تصديق اي شيء ترغبين في تصديقه . أما اذا كان الامر يعني انك ستواصلين الضرب على الوتر نفسه بأنك قد غفرت لي ، وغمرتني بكرمك العظيـم ، وتضطهدينني بذكر لطفك، فمن الاجدر ان تحتفظي بذلك لنفسك . انني أفضل غضبك مني على أن أصبح ضحية حقدك . انني أفضل ذلك

على أن اكون مدينا لك . هل اقتنعت بذلك ؟ (يغمز بعينه) لنتابع : » سادسا : للدهشة من انزال الفانوس المعلق في الردهة بغاية اجبار السيد تريل على شراء الفانوس المذكور آنفا والمصنوع من الزجاج الملون والاجزاء الحديديةالمقلدة ـ الفراسة : اربعة فرنكات وتسعون سنتيما . سابعا ... ».

فالنتــين : هل سيستمر هذا طويلا ؟.

تريـــل : ماذا ؟ أسلوب التغريم ؟ سيستمر مادمت ترفضين اظهــار موقف منصف من المعاملة التي استحقها ، والتي سأطالب بها من الآن فصاعدا .

فالنتــين : المعاملة ؟

تريـــل : نعم .

فالنتــين : ذلك مضحك الى حد كبير .

تريـــل : تماما . الخمس سنين وحتى الآن كنت أجبر نفسي علـى التغاضي عن عدم انصافك لي ، وجعلت واجبي الخاص أن اكون شديد الحرص على تحقيق رغباتك . وحتى اليوم كنت آمل انك ربما ، ولو من قبيل الصدفة ، قد تلاحظين ذلك ، فتتحرك مشاعرك . لذلك فالمخطىء هو انا ، وهكذا سأظل دائما . والآن يافتاتي ، لقد قرفت من ذلك ، وبدأت أشعر بأنك مصدر ازعاج الي .

فالنتــين : نحن لسنا في زريبة . وانا لست معتادة أن اخاطب علـى هذا الشكل .

تريـــل : كل ماينبغي ان تزعجي نفسك من أجله هو ان تفهميني.

فالنتــين : سنبحث ذلك .

تريـــل : لقد بحثنا ذلك الآن .

فالنتـين : ياعزيزي ...

تريـــل : تريدين الدخول في تفسير ، أليس كذلك ؟ حسن فلندخل . سيكون ذلك تفيرا . لقد اخبرتك الآن ، واعيد ذلك : لخمس سنوات خلت كان مزاجي الطيب يقابل مزاجك السيء . وكنت أميل لاكتشاف مابداخل قلبك كما تعرفين . وهكذا كنت أغفر لك كل ليلة سلفا من أجل اليوم التالي ، لكن آماليبالغد كانت تخيب دائما . وخلال الاشهر الاولى من حياتناالزوجية جربت الاقناع اللطيف . كنت أترنم تمجيدا للسلام ،وأبدي رأيي بأسلوب مليء بالرقة والكرم حول متسع الارتباط الزوجي الهادىء . وكان ذلك كله عبثا . وذات مرة ، وبعد أن خضت نقاشا دون جدوى ، فقدت صبري ، ونهضت ممسكا بك تحت ذراعي اليسرى...

فالنتـين : نعم ، لقد كنت رائعا حينذاك ، أليس كذلك ؟ يمكنك ان تفخر بنفسك . جلف ! جبان ! متوحش!

تريـــل : شكرا لك ، انني فخور بنفسي . لقد كنت على حق ،لانذلك التظاهر بالسلطة لم يكن عديم الجدوى تماما . الى جانب ذلك ، لقد وضعك في حالة نفسية أعقل . كان كل ماعلي القيام به هو أن أواصل عملي الصالح عن طريق المزيد من التوبيخ المتقن . على أية حال ، لقد أزعجتني المحاولة الاولى بشكل رهيب ، وأحزنتني الى درجة المرض ، بحيثاضطررت لصرف النظر عن الفكرة الحميدة المتعلقة بالتأديب الثاني . لقد علمتني في الحقيقة انني لا أملك مقدرة على استخدام خفقي . انني لست جبانا أو متوحشا أو جلفا . انني مجرد كاتب مسكين بائس .

فالنتين : مجرد كلياً من الموهبة .

تريل : مهما يكن دون موهبة ، الكنه سيكون سعيدا جدا اذا تمكن فقط من الحصول على بعض السلام في بيته ، مما يسمح له مع الايام باكتساب بديل عن الموهبة . وفي تلك الاثناء فكرت بنوع آخر من القصاص ، وبدات اصب انتقامي على قطع الاثاث .

فالنتين : (بسخرية) : في هذه كنت شديد البراعة حقا ، اليس كذلك ؟ .

تريل : نعم ، كنت بارعا ، لانني في ذلك اليوم عندما رفست مسند القدمين نحو مرآة غرفة النوم فحطمتها ، وقفت وانت مدهوشة خرساء . كنت بالغ السعادة بهذه النتيجة بحيث ضحيت خلال ستة أسابيع بكرسيين ، وابريق ماء ،وبالعلبة الموسيقية ، والمصباح والساعة ، ووعاء الصابون وتمثال عمك ارسين النصفي ، مفخرة غرفة جلوسنا المتواضعة، وغير ذلك من الاشياء الضرورية الاخرى . كانت هذه كلها ضحايا لرغبتي العارمة بالصمت . لكن سوء الحظ ياعزيزتي فالنتين تبدّى في ان قطع الاثاث تلك لم تكن مثل العنقاء(١) ، قادرة على أن تنبعث من رمادها . ان توقعي ان أكون مجبرا على شراء المزيد من الكراسي وغير ذلك قد افسد تماما متعتي المريرة في تحطيم الاثاث . وكان علي أن ابحث ثانية عن مكان آخر . اذا خرجت فأين أستطيع الذهاب ؟ تلك نقطة هامة

---

(١) العنقاء Phoenix : طائر خرافي زعم قدماء المصريين أنه يعمر خمسة قرون او ستة ، وبعد ان يحرق نفسه ينبعث من رماده وهو اتم مايكون شبابا وجمالا .
(المترجم)

جدا ينبغي ان يبحثها رجل تثير أحاسيسه الشهرة مثلما تثيرها حياة الوحدة في فندق . كنت أوشك ان أيأس عندما أوحت لي السماء بفكرة . وهي ان أجعلك من الآن فصاعدا تدفعين غرامة على أخطائك من مصروفك الخاص . انني اعتبرها حلا موفقا جدا لمشكلتي . وعلى أية حال ، انها حل نهائي وسأتمسك به . لقد اخذت عهدا على نفسي اعتبارا من الآن: في اي وقت ينفجر غضبك ، مهما كانت الذريعة ، سيسمح لك بالتنفيس كليا عن دوافع طبيعتك الجهنمية . مهما تقولين ، ومهما تفعلين ، لن تسمعي أقل تذمر مني ، ولن أطلب منك الهدوء والنظام ، بل سأكتفي بفتح حساب جار في قائمة الحساب التي سأعرضها عليك عند نهاية كل شهر . اصرخي ، صيحي ، شاجري ، أحدثي الضجة التي ترغبين ، أزعجي جيراننا حتى يكتفي قلبك ، وهكذا لن تحتاجي لان تهتمي بشيء ما الا ان تدفعي لي القائمة الشهرية . لن يكون هنالك المزيد من الخصام فقد تعبت من ذلك . لامزيد من العراك ، فقد أصابني الغثيان حقا منه . لقد صممت أن أضع طاقتي كلها في سبيل الحصول على السلام في هذا البيت . لم أستطع ان أفرضه سواء بالرقة أم بالتدابير الصارمة ، لذلك فقد قررت أن أجعلك تشترينه بنقودك الخاصة . لم يكن هذا ليحدث لو منحته لي دون مقابل . والآن أريد القول انه لاحاجة لي باحتجازك أكثر من ذلك . بامكانك العودة الى أعمالك . الى اللقاء . وصدقيني، ان قلبي محطم لانني مجبر على الاستغناء عن رفقتك ، لكن الوقت ضيق ، وناشري لن ينتظر .

فالنتين : عندما تنتهي ...

تريـل : لكنني انتهيت .

فالنتين : لحسن الحظ . والآن اعطني المئة والخمسين فرنكا التي لي.

تريـل : ولا بنس .

فالنتين : الن تعطيني ؟

تريـل : كلا .

فالنتين : وهل هذا نهائي ؟

تريـل : نعم .

فالنتين : المعيشة غالية كما تعرف.

تريـل : اجل ، انني اعرف ذلك.

فالنتين : هنالك أشياء اضافية .

تريـل : الم أقل انه لايوجد ذلك.

فالنتين : انني احذرك، ان ستمئة وخمسين فرنكا لن تنجح بالتغطية.

تريـل : اذن « فلترسب » .

فالنتين : كما تحب . ذلك يعني أن تحيا على الخبز والماء .

تريـل : ولا باية حال من الاحوال . لاتفكري بذلك مطلقا . عليك أن تدبري الامر بأحسن ماتستطيعين . يجب أن احصل على كل أصناف الطعام الممتعة والوافرة التي تطلبها شهيتي الطيبة جدا . وهذا بالمناسبة دليل على ضمير مرتاح . اما اذا حرمت من ذلك فسأذهب واتناول الطعام في مطعم من الدرجة الاولى، وعلى حسابك بطبيعة الحال . سيكون طريفا حقا اذا

اضطررنا كلانا لتناول الخبز الجاف في كل مرة تصبحين فيها بحالة لاتطاق ، أو تشاهدين وأنت تفكين مصباحا لاعيب فيه بغية اجباري على شراء مصباح آخر من الحديد المقلد !

فالنتـين : هل هذا كل ما تود قوله ؟

تريـل : هذا كل شيء .

فالنتـين : حسن (تشير الى النافذة) انك ستعطيني تلك النقـود أو سأقفز خارج هذه النافذة .

تريـل : خارج النافـذة ؟

فالنتـين : نعم ، خارج النافـذة .

تريـل : (يفتح النافذة بسرعة) : هيا (بعد توقف قليل) هيا ، اقفزي.

فالنتـين : (دون أن تتحرك ، تثبت عينها بكراهية على تريل) : ستكون بالغ السرور فقط ! ايها القاتل !
(يغلق تريل النافذة ويعود الى طاولته) .

فالنتـين : (تتبعه) : قاتل ! قاتل ! قاتل !

تريـل : (يفتح دفتره ويكتب فيه) : « أول تشرين الاول : بسـبب تهديد السيد تريل بأنها ستنتحر أمام عينيه ، محاولة بذلك أن تستغل العطف الرقيق لدى هذا الزوج الرائع ـ الغرامة : اربعة فرنكات وخمسة وتسعون سنتيماً » .

فالنتـين : جلف ! جلف ! جلف !

تريـل : (يستمر بالكتابة) : « ولعدم تنفيذها ذلك ـ الغرامة خمسون سنتيماً » .

فالنتين : آه ، انني اعرف انك تريدني القيام بذلك . أعرف أنك ترغب في منيتي .

تريل : « منية ! » (يكتب) « لاستخدامها مصطلحا مأخوذا مباشرة من سجل تعابير القرن الثامن عشر الخاص بي ، خلال محادثة ودية ـ الفرامة : خمسة وسبعون سنتيماً » .

فالنتين : لقد تحملت هذا بما فيه الكفاية دون تذمر . والآن انني عائدة الى اهلي .

(تندفع خارج الغرفة . يبقى تريل وحيدا ، ويعود الى مكتبه كأنه لم يقاطع ، ويبدأ الكتابة مكررا الكلمات التي يكتبها) :

تريل : « لكن الرجل العجوز ، الذي كان مستغرقا في التفكير ، بدا وكأنه لم يلاحظ ذلك . وفجأة نظر الى السماء نظرة غاضبة وصاح : يا الهي ، انك لم تستجب لدعائي . وبدا الرجل العجوز شاحبا ... » (مقاطعا نفسه) لماذا بحق السماء يضرب سائقو السيارات بينما يمارسون ذلك العمل السهل ؟ (يتابع) « ودمدم بينه وبين نفسه : « لو يكون هو ! . آه ، لاواجه عدوي الذي فقدت أثره ثانية ، لاثبته أرضا وركبتي فوق حنجرته ! لاسمع حشرجاته الاخيرة ، واعترافاته بالحقيقة ! » وفي هذه الاثناء استدار رجل غريب عند المنعطف . وقفز الرجل العجوز الى الامام مثل نسر غاضب ، الكنه في تلك اللحظة سيطر عليه دوار غامض . وارتجفت رجلاه تحت ثقل جسمه ، ومع صرخة مدوية سقط على الارض فاقد الوعي ... » . لقد قلت : سأكتب ثلاثين سطرا اضافيا رائعا . حسن ، هاهي ذي ! والآن لنر اذا كان هنالك ثلاثون منها حقا .

(يبدأ العد . تظهر فالنتين وهي ترتدي عباءة سفر ، وتحمل حقيبة) .

فالنتين : وداعا .

تريل : آه ! هذه انت ؟ ذاهبة ؟ وداعا اذن !

فالنتين : اليس لديك المزيد مما تقوله لي غير هذا ؟

تريل : كلا . لماذا ؟

فالنتين : لا اعرف . ظننت أنك ربما . . .

تريل : اذن فأنت مخطئة .

فالنتين : عفوا ؟

تريل : آه ، كل شيء على ما يرام .

فالنتين : بعد كل شيء ، نستطيع أن نبتعد عن بعضنا ونعيش منفصلين، ولكن ما من سبب يدفعنا لعدم احترام بعضنا بعضا .

تريل : تماما .

فالنتين : انها حقيقة ، اليست كذلك ؟

تريل : طبعا .

فالنتين : اذن فهذا ينهي الامر .

تريل : ماذا ؟

فالنتين : ليس لديك المزيد لتقوله لي ؟

تريل : لا شيء على الاطلاق .

فالنتين : وداعا اذن .

تريل : وداعا اذن .

(يتناول تريل قلمه ويستدير نحو طاولة مكتبه)

فالنتـين : ومع ذلك ، كنت سأصاب بدهشة بالغة لو أخبرني أحد ما البارحة بأنك ستطردني اليوم .

تريـل : انني لا اطردك .

فالنتـين : ماذا تفعل اذن ؟

تريـل : انني فقط لا احتجزك ، وهذا كل شيء .

فالنتـين : ولكـن ...

تريـل : اذا كنت تريدين الذهاب ، فكل ما عليك فعله هو أن تذهبي. انك لا تظنين انني سأحتجزك بالقوة ، أو أعترض على بغضك الشديد لي ؟ لعلك ترغبين في أن اثبتك على الجـدار مثـل فراشة ، بدبوس كبير يخترق بطنك ؟

فالنتـين : حسن جدا ... انت لا تكترث اذن ؟

تريـل : اكترث بماذا ؟

فالنتـين : بذهـابي .

تريـل : اهتمي بشؤونك . فهذا لا يهمك .

فالنتـين : لا يزال يبدو لي بعد خمس سنوات قضيناها معا انه لايضيرك أن تقول لي وداعا بأسلوب لطيف .

تريـل : ارجو أن تظل صحتك على ما يرام وأن تجدي السعادة التي لم أكن قادرا على منحها لك عندما كنا نعيش تحت سقف واحد . لقد ضربتك قليلا وارجو عفوك على هذا ، على الرغم من أن الصفعات التي كلتها الك قد سببت لي الما اشد ممـا سببته لك . ولي أسباب منطقية للتصرف بغضب ، لانـك دفعتني لهذا الغضب . وبقولي هذا لنقفل كليا تلك الصفحة

من التاريخ المنقضي . انني اعتقد انني كنت زوجا مخلصا نابضا بالحياة ، متسامحا دائما مع نزواتك ، صابرا طويلا على قسوتك ، وعبدا مخلصا لميولك المتبدلة دائما . لقد عملت عشر ساعات في اليوم اكتب الروايات السخيفة ، لاجهز لك بيتا تشعرين فيه بالدفء والراحة ، ولتحصلي على متعة شراء الثياب التي تزيد من جمالك . لقد قمت بكل مااستطيع القيام به لاجعلك سعيدة . وهذا ما لن تدركيه ابدا . ولا حاجة بك لاي شعور بالندم ، فكل شيء في الحقيقة كما يجب أن يكون . والمراة لا ترى مطلقا ما يفعل من أجلها . انها ترى فقط ما لم يفعل .

فالنتين : مهما يكن الامر ، يمكنك أن تقبلني .

تريل : بالتأكيد ، اذا كنت ترغبين . (يتوجه نحوها ويقبلها ببرود تام ، ثم يعود الى طاولة مكتبه) .

فالنتين : وداعا .

تريل : وداعا .

(تخرج فالنتين من الباب ببطء . ولا تكاد تختفي حتى تعود ثانية ، وتضع حقيبتها . وتتوجه نحو زوجها) .

فالنتين : اعطني المئة والخمسين فرنكا التي لي .

تريل : (بلطف) : كلا .

فالنتين : ارجوك !

تريل : أؤكد لك انني لا استطيع ذلك .

فالنتين : لم لا ؟

تريـــل : لانني في الماضي كنت ضعيفا الى درجة ان أغفر لك غالبا ، وفي كل مرة كنت تجعلينني ادفع غاليا ثمن ذلك. معكن أيتها النساء لا يمكن أن يكون هنالك انصاف حلول . اما ان تحكمننا او ان نحكمكن . اللعنة على ذلك ! (تهم فالنتين بالكلام) . لا يفيدك ان تحاولي الاعتراض . انك ستضيعين فقط وقتك ووقتي . بالاضافة الى ذلك ، ماذا تفعلين هنا بأية حال ؟ انك خارجة ، ألست كذلك ؟ انك أكثر تعاسة من أن تظلي هنا . والآن هيا يا فتاتي ، اركضي . عودي الى والديك . سيكون ذلك افضل بكثير لكلينا .

فالنتـين : (بتوسل) ارجوك اعطني المئة والخمسين فرنكا التي لي . اذا لم تفعل فسأنفجر غضبا .

تريـــل : لن يغير ذلك من الامر شيئا كثيرا .

فالنتـين : إسمع ...

تريـــل : (منزعجا قليلا لكنه مستمتع الى حد ما ايضا) : آه !. آه!.

فالنتـين : أرجوك دعني اتحدث عن المئة والخمسين فرنكا التي لي .

تريـــل : أيضا عن تلك المئة والخمسين فرنكا الخالدة !

فالنتـين : اعدك بأن اردها لك ــ الشهر القادم أو متى تريد . لكن ليس اليوم ، من أجل السماء . ليس اليوم . لا استطيع الاستغناء عنها .

تريـــل : (مندهشا للاسلوب الجاد في الطلب) : هل تحتاجينها الى هذه الدرجة ؟ تعالي يا فالنتين ، وانظري الي . هل ارتكبت اية حماقة ؟ (تظل فالنتين صامتة بشكل معبر) طبعا لقد ارتكبت . ماذا ؟

فالنتين : ألن تجعل من الحبة قبة ؟

تريل : سأحاول الا افعل ذلك . هيا استمري .

فالنتين : لقد وقعت على سند مقابل شيء ما .

تريل : (مندهشا) : وقعت على سند ؟

فالنتين : نعم .

تريل : حسن ، هذا لا يدهشني . وما يدهشني هو ان يسمح لك بهذا . فالقانون الفرنسي ينص على الا حق لامرأة بتوقيع سند دون تفويض من زوجها . لذلك فسندك باطل ولاغ .

فالنتين : سامحني .

تريل : من أجل ماذا ؟

فالنتين : (ببساطة كلية) : لقد قلدت توقيعك .

تريل : وتخبرينني بذلك دون أن تهتز شعرة منك . لكن هذا تزوير .

فالنتين : وهل هذا يهم ؟
(يبدو هذا السؤال غير متوقع في صراحته بحيث يظل تريل صامتا للحظة . ثم ينظر الى زوجته وكأنه أعجب فجأة بها) .

تريل : وتستطيعين السؤال عن ذلك ؟ (يقوم بايماءة تعبر عن اليأس) وكم كان مبلغ السند ؟

فالنتين : مئة وخمسون .

تريل : يا للسماء ! لقد منحتيه مقابل صفقة ما كما اظن ؟

فالنتين : تماما . مقابل صفقة ما .

تريل : وهل هو شيء لا غنى عنه ؟

فالنتين : اذا أردت ..

تريل : شيء ما ضروري ؟

فالنتين : هذا يتوقف على ..

تريل : حسن ، هل هو مفيد اذن ؟

فالنتين : ربما .

تريل : (تخطر له فكرة) : مصباح ذو زجاج ملون ؟

فالنتين : (تخفض راسها) : واجزاء حديدية مقلدة .

تريل : هكذا اذن ؟ هل تعرفين ان الاطفال يتلقون الصفعات على أقل من ذلك ، وانهم يستحقونها ؟ (تظل نبرة صوته مشاكسة، لكنه عندما يواجه بهذا النوع من الحماقة الطفلية يبدأ بالتراجع والاستسلام) واين خبأت هذه التحفة الفنية؟ اذهبي واحضريها لي ، ودعي عيني المبتهجتين تنبهران برؤيتها . (لا تتحرك فالنتين) . هيا اركضي من اجلها . طيري من اجلها . اندفعي من اجلها ... كلا ؟

(تهز فالنتين راسها) لا تريدين ؟ حسن ، حسن ، حسن . انظري الي ثانية (بلطف زائد) هل كسرتها ؟

فالنتين : ... أثناء احضارها الى البيت . لم تكن غلطتي . كانت تبدو جميلة جدا في واجهة المحل . اى شخص كان سيعجب بها جدا . لقد تعرضت للاغراء . وطلبت من الرجل أن يقيدها لحسابنا حتى نهاية الشهر ، ووعدته بأن أعطيه سندا موقعا من قبلك ، وعندما اخذتها أعطيته اياه ، ثم لف المصباح بقطعة كبيرة من الورق الاسمر ، وعندما عدت الى البيت وفتحت الرزمة ، اكتشفت ان ذلك الجزء الذي لا اعرف اسمه قد انفصل في احدى يدي ، والجزء الذي .. لا أذكر ما تدعوه في اليد الاخرى . وهذا تماما كل ما حدث .

(جرى هذا الوصف المشوش بصوت باك يرافقه نشيج أقوى من أن يسيطر عليه . وقد أصغى تريل اليه بهدوء تام مراعيا الا يقاطعه ، على الرغم من انه كان بين الحين والحين يهزرأسه بايماءات مستنكرة) .

تريـــل : الجزء الذي لا تعرفين اسمه قد انفصل في احدى يديك ، والجزء الذي لا تذكرين ما ادعوه في اليد الاخرى ، أليس كذلك ؟ حسن ، انك تفوزين . انني استسلم ، هاهي ذي المئة والخمسون فرنكا التي لك ، واذا زورت توقيعي ثانية ستجدين نفسك في السجن .

فالنتـين : (تأخذ النقود) : شكرا لك يا ادوار .

تريـــل : (متظاهرا بالسخط) : مزورة !... بهيمة صغيرة !... امسحي أنفك !

فالنتـين : وماذا عن الاخرى ؟

تريـــل : اية اخرى ؟

فالنتـين : المئة والخمسون فرنكا الاخرى لمصروف البيت ؟

تريـــل : هل تجرؤين على طلب المزيد ؟

فالنتـين : طبعا . هذه تغطي سندك الموقع فقط .

تريـــل : سندي الموقع ! احملي هذه الحقيبة واخرجي من هنا .

فالنتـين : اذن انت ... ؟

تريـــل : عندما يسألني مدير المصرف عن رصيدي المسحوب سأحيله عليك .

(تشعر فالنتين ، على الرغم من خداعها ، بأنها قد تلقت من النقود أكثر مما توقعت ، وانها تفادت خطر الشرطة ، وتحس فجأة بأن مشاعرها قد استثيرت بعمق . وتتجه نحو تريل ناظرة في عينيه) .

فالنتين : اذن فهي حقيقة ! انك زوج طيب !

تريل : ولم تكتشفي ذلك الا يوم نجحت حقا في أن ارعبك .

(تجيب على هذا بايماءة مغناجة من جسدها . وتنساب بين ذراعيه . وقبل أن يعي الامر تكون يداه حول خصرها . تستكين له وهي تضع رأسها على كتف زوجها الشاب الذي تركها تنفذ ما بدا لها دون اعتراض جاد حقيقي) .

تريل : (ببهجة واضحة) : يقول ثعلب إيسوب (١) : « رأس فارغة لكنها جميلة » .

فالنتين : عفوا . . . ماذا قلت ؟

تريل : لا شيء . بعض الكلمات باليونانية فقط .

فالنتين : (تشعر باشباع غامض لغرورها) : كم يمكن أن تبدو ظريفا عندما ترغب بذلك .

(تستدير ذاهبة . ويهز تريل كتفيه) .

تريل : (مدمدما) : ليساعدني الله . (يعود الى طاولة مكتبه ، يتناول مخطوطته ويبدأ في عد الاسطر) .

تريل : ٣٧ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ . هذا هو العدد الصحيح للاسطر .

(يغمس قلمه في زجاجة الحبر ، ويكرر الكلمات وهو يكتبها) :

« يتبع في . . . . »

(ستار)

---

(١) إيسوب (Aesop) : اديب يوناني قديم عاش بين عامي ٦٢٠ ـ ٥٦٠ ق.م تقريبا . كتب قصصا على لسان الحيوانات . (المترجم)

المرصد الأدبي

كتاب سوفييت والمان يتحدثون عن عالمهم الجديد

د. بثينة شعبان

المستعرب الاسباني خيوس ابو ساليدو باحثا وشاعرا

عيسى فتوح

كتّاب سوفييت وألمان يتحدّثون عن عالمهم الجديد

د. بثينة شعبان

زار القطر في شهر آذار الفائت وفد من اتحاد الكتاب السوفيت مؤلف من الكساندر كوزانتوف ، محرر في مجلة « معاصرونا » وهو ناقد أدبي مسؤول عن زاوية النقد في هذه المجلة كما انه حائز على دكتوراه في الصحافة والسيّد فلاديمير غونيتش نائب تحرير مجلة«الادبالسوفيتي» التي تصدر في تسع لغات وهو ناقد أدبي معروف والسيد يوريو اوفاروف وهو شاعر ومترجم ونحات ايضا . وقد كان لمجلة الآداب الاجنبيةمعهم هذا اللقاء .

بعد ان رحبت بهم هيئة تحرير المجلة بدأ السيد الكساندركوزانتوف حديثه كما يلي :

نحن سعداء بهذه الفرصة في زيارة سورية الجميلة والفنية بتاريخها وشعبها الطيب . لكن مايحز في النفس هو ان يرى الانسان هذه البلاد الفنية بحضارتها وتاريخها وجمالها معرضة للغزو من عدو رابض على أبوابها . نحن نعرف ان هذه البلاد الجميلة تعاني كثيرا من ويلات الحرب

وقد عانيتم من حربين كبيرتين مع أعدائكم . ونحن الروس عانينا من الحرب وفي أواسط القرن كانت معاناتنا كبيرة وقد انعكست هذه المعاناة في أعمال المبدعين الروس . لذلك نحن نتفهم بعمق ونقدر آثار المآسي والويلات التي تجرها الحرب على الشعوب وعلى الحضارة . طبعا أنتم تعيشون في حالة حرب ويستطيع الانسان ان يقدر الويلات التي تخلفها الحرب وتأثيرها على التاريخ والجمال .

ان الكاتب عموما يخدم الجمال والحق والخير ولكن الحرب تهدم اول ماتهدم هذه القيم . واستطيع ان اقول ان الصهيونية هي جريمة ضد الجمال وبحق الجمال ، ونحن نفهم قلق الانسان السوري في مثل هذه الاوقات الحرجة والصعبة . واني أؤكد لكم اننا حالما نصل الى بلدنا سنعكس في أعمالنا وكتاباتنا مارأيناه في سوريا وسمعناه ، وسنكون طبعا الى جانب الحق العربي . ولقد قدمنا دعوة الى رئيس اتحادكم الاستاذ علي عقلة عرسان للمشاركة في ندوة معنا ضد الصهيونية وانا واثق ان مداخلاته ستنقل للانسان السوفيتي فكرة واضحة عن جرائم الصهيونية . طبعا لايمكن أن نكون بدلاء للدبلوماسيين ولكن يمكن لنا ان نغني دورهم ونضيف اليه . وكلنا توق ان نعبر عن مشاعرنا هذه في كتاباتنا المستقبلية .

السيد فلاديمير غونيتش قال أضم صوتي الى صوت زميلي وأؤيده فيما قال وأود أن اتحدث عن انطباعاتي عن سورية . زرت مدنا سورية وقد اذهلتنا الحضارة العريقة لهذه البلاد . فحضارة بلادنا خفية جدا بالمقارنة مع حضارة بلادكم . وكان الطريف في الامر هو ان الدليل السياحي يقول هذا عائد لثلاثة او أربعة قرون قبل التاريخ . والحديث دائما بالقرون . هذا الغنى التاريخي الذي يبدو لكم أمرا عاديا يبدو مدهشا لنا .

حين نتحدث نحن عن الحضارة والعراقة فلا تزيد عن الف عام. أما الانطباع الثاني فانه يتعلق بزيارتنا للاماكن المقدسة خاصة المسيحيةمنها. كان أجدادنا يعبرون هذا الطريق للاماكن المقدسة ويقضون سنوات من أجل الوصول الى هذه المنطقة التي انبثقت المسيحية منها . والتقينا برجال دين في كل مكان وحصلنا منهم على انطباعات قيمة.

ـ الانطباع الثالث يتعلق بأحاديثنا مع الكتاب السوريين وكما في الاتحاد السوفياتي . كانت الاحاديث كلها حول السياسة والايديولوجيا. لم نتحدث عن الادب بل عن السياسة . كنت وزملائي أتمازح في الطريق ونقول سنرتاح من المسألة اليهودية والصهيونية ولكننا وجدنا ذات الاحاديث تردد هنا .

بالنسبة لي أتيت ومعي مهمة واضحة وهي اصدار مجلة الادب السوفياتي باللغة العربية . اتحاد الكتاب السوفيات وهيئة تحرير هذه المجلة راغبون جدا في تحقيق هذا الهدف ، الا وهو اصدار المجلة باللغة العربية وقد اتيت الى هنا لانقل للمسؤولين في حقل الثقافة هذه الرغبة. كانت المجلة في السابق موجهة للغرب وللقارىء الروسي ولكن العلاقات القومية التي مازالت تربط روسيا بالشرق توجب اصدار هذه المجلة باللغة العربية .

لاشك أن هذا التوجه الجديد يرتبط مع تجديد في هيئة التحرير، فهناك رئيس تحرير المجلة الكساندر براخاما وترغب هيئة التحرير الجديدة بالتوجه الى بلدان الشرق وقد تحدثت بهذا الامر مع الاستاذ علي عقلة عرسان ووزيرة الثقافة وفي كل مكان وجدت تفهما لهذا الهدف. المهمة الآن تقع على الجانب السوفياتي كي يعدوا مشروعا واضحا من أجل نشر هذه المجلة بالعربية ، ثم ننقل المشروع الى الجانب السوري لنرى ماذا يمكن ان يساهم .

اما السيد يوريو اوفاروف فقد اضاف : لقد تحدث زملائي وقالوا معظم ماكان بودي أن أقوله . حتى لو كنت أول المتحدثين لما استطعت أن اشرح انطباعاتي لاني رأيت الكثير الكثير في وقت قصير جدا ولايمكن لي أن أفهم انطباعاتي بفترة محددة . ربما بعد شهر او اكثر تبدأ آثار انطباعاتي تظهر في أعمالي . ان انطباعاتي تتعلق بكوني شاعرا ونحاتا ورجل مسرح ، ولذلك فان انطباعاتي كثيرة ومتداخلة ومن الصعب أن اوضحها . حاولت ان أسجل كل شيء في ذاكرتي وقد اخذنا صورا من كل الاماكن ولكن من الصعب أن يفهم حتى من الصور ماذا تعكس والاماكن التي تمثلها . لقد أتيت بانتولوجيا الشعر السوفياتي التي ستنشر هنا ونحاول الحصول على مجموعة من الشعر السوري لنشرها في الاتحاد السوفياتي . لكن ما استغربته خلال وجودي فعلا هو شبه انعدام مشاركة الكاتبات السوريات .

س : ماهو حضور المراة في الادب السوفياتي .

ج : زوجتي شاعرة ومترجمة وقد زارت سورية ضمن وفد لاتحاد الكتاب السوفيت ونساؤنا مسيّسات واهتمامهن الاساسي ينصب حول موضوع المراة والمساواة ، وتحرير المراة . في الفترة الاخيرة أسس النساء ضمن منظمة اتحاد الكتاب منبرا نسائيا . في البداية اعتبرنا الموضوع بسيطا ولكن حين رأينا اهتمام الكاتبات وخطط العمل وجدنا ان الموضوع جاد . وحين دعيت زوجتي لحضور مؤتمر رابطة الكاتبات السوفيات قررت أن احضر معها . وفوجئت ان الاجتماع الذي عقد في مقر الادباء المركزي وفي صالة تتسع لاكثر من الف شخص وقد احتشد النساء في الصالة والممرات والبوفيه وكنا بضعة رجال فقط في زوايا مهملة صغيرة . لقد دهشنا على تواجد هذا العدد الكبير . وكان الموضوع جادا بحيث

انهم اسسوا لهم فروعا في كل الجمهوريات وأسسوا لهم مجلة ناطقة باسمهم كما اسسوا لهم مركزا صحفيا . كل هذا حديث منذ ثلاثة أشهر فقط . والآن اصبح واقعا واصبحت هذه الرابطة منبرا مستقلا للنساء ولهم ادارة وهيئات مستقلة ومطلقة الصلاحية . ومن تجربتي مع زوجتي أعتقد أن النساء طموحات أكثر من الرجال وقادرات على التحمل اكثر من الرجال . كما أني عملت فترة طويلة في داغستان وهناك نصف اتحاد الكتاب من النساء . نحن ننظر الى هذه التظاهرة النسائية نظرة ايجابية لانها تخدم قضية المراة وتصب في الاطار السياسي لاتحادنا.

س : هل اختلفت المواضيع التي تثيرها المجلة بعد البيروسترويكا وماهو الجمهور الذي تتوجه اليه .

ج : كانت مجلة « معاصرونا » تطمح دائما الى قول الحقيقة قبل البيروسترويكا وبعد البيروسترويكا . قبل عام ١٩٨٥ كان قول الحقيقة صعبا جدا وكثيرا ما اضطررنا الى تعديل ثلثي محتوى المجلة . كان هذا يسبب لنا مصاعب كبيرة في السابق وبهذه المناسبة اود ان اشير الى ان هؤلاء الذين كانوا يفرضون الحظر على ثلثي المجلة هم أنفسهم الآن من أكبر انصار البيروسترويكا . واذكر حوادث كثيرة عندما كانت المواد الادبية لكبار الكتاب مثل راسبوتين يوضع عليها فيتو ولم نتمكن من نشر اي منها الا بفضل قوة رئيس تحرير المجلة سيرغي فيكولوف ، وطبعا كان يعاني من هذا الوضع النقاد والذين يكتبون في المجلة . بعد نشر مقال للكاتب السوفياتي كوخينا اضطر نائب رئيس تحرير المجلة الذي سبقني الى الاستقالة من منصبه وقد توفي ولم يبلغ ٤٤ سنة . وكانت غالبا ماتنشأ مواقف صعبة مماثلة للاديب جورجي كونيس . كانت تأتي التهديدات من أعلى المستويات لمجلتنا . ولذلك كان مصير النشر في مجلتنا

ماساويا . اما الآن فلا يعاقب من يقول الحقيقة وهذا من اعظم منجزات البيروسترويكا والكن لا اعتقد ان الحديث عن الحقيقة سهل سواء الآن او في السابق .

سابقا كانت هناك رقابة رسمية تمنع نشر بعض المواد والآن هناك رقابة ليبرالية ، دركية ،من قبل الحركات المناهضة لموقف المجلةوخاصة الحركة الصهيونية . الكتب التي كانت اكثر انتشارا ورواجا في عهد الجمود نشرت لمن يعتبرون انفسهم الآن من اكبر انصار البيروسترويكا. من اكبر الناس الذين انقلبوا كاروتيتش ، رئيس تحرير مجلة افينيو وهي اكبر مجلة رئيس تحريرها وهيئة تحريرها صهيونية ونظرا لحيازة منتقدينا على مجلات ومنشورات اكثر رواجا يسهل عليهم التغطية على وجهة نظرنا وتشويهها . والواقعفي الفترة الاخيرة حدثت عمليةاستفزازات شخصية لكتاب يفترض ان يكتبوا الحقيقة ويقولوا الحقيقة . في هذه الظروف نحن نقول الحقيقة مع أنه يصعب علينا الحديث بموضوعين رئيسيين هما :

١ ـ موضوع الادب الروسي القديم .

٢ ـ مكافحة الصهيونية .

وهذان هما الموضوعان الرئيسيان للمجلة ، ولهذا فقول الحقيقة الآن ، كما هو دائما ، يتطلب رجولة . هناك مثل روسي جميل يقول : الإله ليس بالقوة وانما في الحقيقة . هذا يدل على ان قول الحقيقة بالنسبة للانسان الروسي هو الهدف الاسمي ، والموضوعان مترابطان.

في هذا العام تضاعف العدد الذي توزعه مجلة معاصرونا (نصف مليون نسخة) . قبل قدومنا الى هنا جرت الانتخابات في السوفيت الاعلى ، نواب الشعب واذا ماكانت مواقع الكتاب من ذوي التوجه

الروسي الوطني الاصيل متواضعة . سابقا نسبيا ، فبعد انقضاء فترة قصيرة من هذه الانتخابات احتل الكتاب والشخصيات الاجتماعية من ذوي الاصل الروسي المركز الثاني في التجمع .

هذا يدل على تغيير هام في الراي العام . لقد غير كثير من الناخبين مواقفهم وهذا معيار موضوعي على نمو الوعي القومي في هذا المجال . فمثلا هناك صحيفة ناطقة باسم اتحاد كتاب جمهورية روسيا الاتحادية (روسيا الادبية) منذ سنة تقريبا أصبح رئيس تحريرها سابونو وهو كاتب مشهور وشاب تقريبا . هذه الصحيفة التي كانت قليلة الانتشار وقليلة الشعبية وذات مواقف غير واضحة كنا نعتبرها صحيفة أدبية ذابلة . مع قدوم رئيس التحرير الجديد تعززت بها هذه القوميةالروسية وأصبح كل عدد من أعدادها يبدي عاطفة قوية وطنية واصبحت منبرا وطنيـــا .

س : ماهو الدور الذي يمكن للكاتب العربي ان يلعبه لمواجهة هذه الهجمة الصهيونية ؟

ج : أولا يدهشنا عدم اطلاع الكتاب العرب على ذلك النضال الذي يخوضه الكتاب الروس من ذوي الاتجاه الوطنـــي ضـــد عدونا المشترك « الصهيونية الدولية » التي تنشط سواء في روسيا أو عندكم في درجة واحدة من الفعالية .

وبودنا أن تعرفوا بوجود مثل هذه الحركة الوطنية في روسياالمعادية للصهيونية وأن تعرفوا بصورة أفضل الصحف والمجلات التي تشـاركفي هذا النضال والاشخاص الذين يناضلون في هذا المجال . ونحن سعداء جدا بلقائنا هذا لانه يعبر عن نوع من التبادل بيننا الذي نرجو ان يزداد ويتضاعف . لاننا كما ادركنا من خلال زيارتنا لدينا أفكار مشتركةوموقع

واحد وعدو واحد هو الصهيونية . وفي هذا الاطار اذكر باقتراحي بعقد اتفاقية بين « معاصرونا » وبين مجلة « الآداب الاجنبية » ونحن على قناعة بأن مثل هذا التعاون سيكون مثمرا ومفيدا لكلينا . يمكن لمجلتنا ان تقدم لكم لوحة كاملة عن مجريات الامور التي تحدثت عنها . هـذا الاقتراح صادر من أخ لكم بالعلم والفكر .

ان وجهة نظر مجلة معاصرونا تجعلها متميزة عن مجلات مثل الشعلة مثلا المرتبطة ارتباطا وثيقا بالغرب والتي تكتب بحماس عن الثقافة اليهودية والادب اليهودي . ولكن موقع مجلتنا مختلف ولهذا جئت اليكم .

* * *

كما زار القطر مؤخرا الكاتب راينهاردبرنهوف ، عضو اتحاد الكتاب بمدينة لايبزغ في جمهورية المانيا الديمقراطية وكان لمجلة الآداب الاجنبية معه هذا اللقاء .

س : هل للكاتب ان يعرف القارىء العربي بنفسه وباعماله ومواضيعه الاساسية ؟

ج : أصدرت حتى الآن ١٣ كتابا منها ستة كتب أدبيـة وسبعـة كتب للاطفال .

من الطبيعي جدا ان الكاتب حين يكتب يعالج المشكلات الاجتماعية، وهذه المشكلات ظهرت في كتاباتي منذ البداية وخاصة في تلك الاعمال التي صدرت لي في اسبانيا حيث عالجت بها الحياة الاجتماعية التي عشتها هناك والتي أصبحت اكثر رسوخا في وعيي . واستمر اهتمامي هذا حتى أصدرت المجلد الاول من كتاباتي . هذه المشكلات أصبحت أكثر نضجـا وبروزا خاصة أثناء اقامتي في المانيا الغربية حيث عشت حتى عام ١٩٦٣

وبعدها هاجرت الى المانيا الديمقراطية . وهناك بدأ يظهر التناقض واضحا بين النظام الرأسمالي الذي كنت أعيش في ظله وبين حياتي في بلد اشتراكي . وهنا صدر لي كتاب « البلد الجديد » .

أثناء وجودي في المانيا الغربية رفضت خدمة الجيش وهربت منها اكثر من مرة وعوقبت بالسجن . شاركت في المظاهرات ضد الاسلحة النووية في المانيا الغربية وكان لي قراء وجمهور كبير . وفي المانيا الشرقية صدر لي كتاب حول المصائب التي كانت تصاب بها عملية التطبيق الاشتراكي في المجتمع الاشتراكي وقد أصبح هذا الكتاب كتابا نقديا . ولكن حتى قبل نشر هذا الكتاب اتهمت بالتشاؤمية ونصحني أصدقائي ان أتخلى عن هذه التشاؤمية . مواضيع كتبي الثلاثة الاولى تعمقت في كتابي الرابع « محطة قطار لايبزغ » . كان لهذا الكتاب أهمية خاصة والسبب في ذلك هو أن لايبزغ نفسها هي مدينة مرادفة للحياة الالمانية، وتختلف عن المدن الاخرى بأنها لم تتغير . صدر من هذا الكتاب ٤٠٠٠ نسخة ، ولكن تم جمعه من الاسواق مباشرة ، وكتبت كتاب احتجاج الى وزارة الثقافة ، وعرض في لجنة المراقبة وقيّم تقييما سلبيا ، ولكن بعد ذلك صدر ونشر . صفة أخرى لهذا الكتاب هي انه عالج مشكلة تعاني منها هذه المدينة الا وهي تلوث البيئة الذي سبب موت الكثير من الاطفال في لايبزغ .

أما الكتاب الخامس فقد كان تجميعا لعدد من القصائد ثم نشره في ديوان « الطوباوية اليومية » . هذا الديوان الشعري الخامس هو مجموعة من القصائد الشعرية التي كتبت خلال فترة طويلة سابقة. أما الكتاب السادس فكان شعرا للاطفال وكان خاليا من النظم التقليدي الذي كان موجودا في الشعر الالماني سابقا . وقد لاقى هذا الكتاب رواجا كبيرا

واعيدت طباعته ثلاث مرات منذ عام ١٩٧٣ وبيع منه ٣٠٫٠٠٠ نسخة واسميت هذا الكتاب « تغريد السنونو » .

قد يكون الكتاب الثامن هو أهم كتبي وقد أسميته «نمل الشارع» وقد عالج موضوعات تشمل « الجوع والخبز والحرب وما بعد الحرب » واحتوى على قصص طفولتي منذ عام ١٩٤٣ ونشر هذا الكتاب في الالمانيتين ولاقى رواجا واسعا . وقد بيع منه ١٥٫٠٠٠ نسخة . لهذه القصص الطفولية جزء ثان لم يصدر حتى الآن . اعتقد أن الطفولة تعيش في اعماق الانسان ، وان الانسان يأتي من الطفولة ويعود اليها . كانت طفولتي ذات احداث غزيرة وعاصفة لانني عشت متنقلا من مكان لآخر . الكتب الاخرى للاطفال وتضمن بعضها قصصا خيالية كما طغى الخيال العلمي على بعضها الآخر . تقريبا هذا هو مجمل انتاجي .

س : كيف ترى وضع الكاتب في المانيا الشرقية قبل وبعد التطورات الاخيرة ؟

ج : في الاحاديث التي اجريتها في المحافظات لم اتحدث عن هذا الشيء . قبل البيروسترويكا كان هناك جزء من الادب الالماني الغير رسمي يتطلع ويدعو الى هذا التغيير .

هذا الادب الذي كان يدعو الى التحديث كان موجودا دائما وكان يتضمن نقدا لاولئك الذين يدعون أنهم حريصون على هذا التحديث ولكنهم يرفعون راية الانتهازية دائما .

حتى تاريخ ابعاد المغني الالماني المشهور فولف كان هناك نوع من الادب الذي يتضمن نقدا للممارسات الخاطئة ، ليس للنظام وانما لممارسات بعض المسؤولين في هذا النظام . بعد ابعاد هذا المغني تم ابعاد حوالي ٣٢ كاتبا واديبا الى المانيا الغربية ، منهم من كان معروفا ومنهم من كان مغمورا .

حتى قبل ان تظهر البيروسترويكا في الاتحاد السوفياتي تضمن الادب الالماني دعوة واضحة وصريحة الى عملية اعادة البناء كي تتحقق العدالة الاجتماعية ويتم تحقيق التقدم الاجتماعي والاقتصادي . وهذا امر طبيعي جدا ، فقد قال غورباتشيف أكثر من مرة انه لولا قراءاته للادب المتميز لكتاب مثل اياتماتوف وراسبوتين وغيرهما لما كانت هناك ولادة للبيروسترويكا ، وهذا دليل على ان الادب اثر دائما في عملية اعادة البناء . لقد تمت ترجمة بعض هذه الكتب السوفيتية الى الالمانية ومكث بعض المترجمين سنوات في السجن . وكانت الترجمات لهذه الكتب تبرز بشكل أكثر حدة التناقضات في النظام الاشتراكي وفي ممارسات هذا النظام . قد يفهم من هذه الاجابة انه كان للكتّاب دور حاسم في هذا التغيير . هذا غرور ويعطي انطباعا غير دقيق . ولكن من الانصاف القول ان الكتّاب ساهموا مساهمة كبيرة في ابراز الاخطاء والممارسات الى جانب مجموعات أخرى منظمة مثل المجموعات التي تهتم بتلوث البيئة ،اضافة الى مساهمات مجموعات أخرى ومجموعات تهتم بحقوق الانسان.

س : هل كان للكنيسة دور في التغيير .

ج : ليس دورا مباشرا ، ولكن الكنيسة كانت السقف الذي يحمي هؤلاء .

يمكن القول أن الكتّاب لم يكونوا على معرفة مباشرة او درايةمسبقة بأن هذه اللحظة ستكون لحظة انفجار الثورة ، لكنهم شاركوا منذ اللحظة الاولى مع المجموعات المثقفة ، ويمكن القول ان انضمام الكتاب الىهذه المجموعات كان بمثابة صمام الامان لجعل عملية التغيير حكيمةوسليمة. وبذلك ساعد الكتاب على تخليص الاشتراكية مما لحق بها من خلال الممارسات كي يتم التوصل الى تحقيق مجتمع اشتراكي اكثر نقاء .حين

بدات المظاهرات في المانيا كانت تهدف فقط الى تحقيق الديمقراطية السليمة في مجتمع اشتراكي والى تنقية النظام من شوائبه

وفجأة ظهرت الامكانية لاعادة غناء النشيد القومي السابق عندما كانت المانيا موحدة ، ومنذ ولادة تلك اللحظة بدا حتى المواطن العادي ينادي بتوحيد المانيا ، مع ان هذا لم يكن في الحسبان على الاطلاق حين بدات العملية ، حيث ان الهدف كان فقط اعادة الديمقراطية الصحيحة. قد تستطيع التخطيط للشعلة الاولى ولكن حين تخرج الجماهير الى الشارع وتنادي بما تريد يصعب التنبؤ الى اين ستصل هذه الجماهير. في ٨ تشرين ثاني ١٩٨٩ سقط جدار برلين ولم يسبق ل ٩٥٪ من سكان المانيا الشرقية أن راوا الجانب الآخر من الجدار وفي الايام والاسابيع التالية فتحت الطرق بين الالمانيتين وانتقل اكثر من عشرة ملايين الماني شرقي لزيارة المانيا الغربية ، بقي منهم هناك نسبة ٢٪ . حتى هذا التاريخ يزور المانيا الغربية من ٥٠٠٠ ــ ٧٠٠٠ مواطن يوميا .

في الانتخابات التي جرت في ١٨ نيسان حصل الحزب الديمقراطي الاشتراكي المحافظ على الاغلبية . ماهي نتائج ذلك على الكتّاب ؟ . لقد تم وضع معايير ديمقراطية لعضوية الكتاب الجدد وخاصة الشباب منهم فمثلا بدلا من شرط ان يكون لدى الكاتب كتابان ، اكتفت الشروط الجديدة بكتاب واحد أو فيلم . المهم ان يكون قد انتج عملا في المجال الادبي . من النتائج السلبية الآن هي ان دور النشر سرحت ٦٠٪ من المشرفين على دور النشر والسبب في ذلك هي ان الاسواق امتلأت بالكتب من المانيا الغربية واصبح الناس الذين يقرؤون الكتب المنشورة في المانيا الشرقية قلة قليلة . كما اصبح رواد المسرح في الشرقية قلائل جدا ، واخذت بعض دور النشر تنازع فعلا . وسيتم حل اتحاد الكتاب الحالي في الشهر القادم . هناك من يحاول ان يبقي لهذا الاتحاد رصيده المالي

حتى نهاية أيلول . هناك دراسة الآن يتم اعدادها للائحة الداخلية لاتحاد الكتاب الالماني الغربي لدراسة النمط الجديد في حالة تقارب مستقبلي. وهذه اللجنة قد تضع لائحة داخلية للكتاب من الجانبين ، أو أنه سيكون هناك ذوبان في النموذج الغربي . هناك في المانيا الغربية جمعيات كتاب تابعة لمؤسسات تتبع بدورها لوزير الثقافة الالماني وهو الذي يبت في هذا الامر .

س : ماهو رايك بأدب المراة في المانيا ؟

ج : اسمحوا لي ان أقول انني سعيد بهذا اللقاء جدا لانني أرى امراة كاتبة ، حيث انني لم التق بامراة كاتبة في المحافظات الخمس التي زرتها . هذا امر اصبح خبز الحياة في المانيا حيث من البدهي ان المراة يجب ان تكون وتتواجد في كل مجال من مجالات الحياة . لذا شعرت في سورية انني أعود الى العصور الماضية . الوضع مختلف كثيرا في المانيا. لدينا نسبة عالية جدا من النساء الكاتبات الشابات . مع انه يندر وجود امراة كاتبة مشهورة في عمر الثلاثين. لدينا حتى الآن في اتحاد كتاب مدينتي فقط أكثر من خمس كاتبات مبدعات ومشهورات لم يبلغن سن الثلاثين بعد . في لايبزغ ايضا هناك الكثير من الكاتبات . وفي المانيا الشرقية بشكل عام نسبة الكاتبات عالية جدا . بالنسبة لاعضاء اتحاد الكتاب السابقين كان معظمهم من المسنين ولذا ندر ان نرى بينهم كاتبات شابات اما الآن فقد اختلفت الصورة تماما . وهي دون شك صورة صحية وطبيعية . ارجو ان ترى سورية في المستقبل مزيدا من الكاتبات لان في هذا اغناء للادب الوطني واستكشاف لابعاد قد لايستطيع الرجل استكشافها .

* * *

المستعرب الإسباني

خيسوس ريوساليدو

باحثاً وشاعراً

• بقلم : عيسى فتوح

استمع جمهور من نخبة المثقفين ورجال الادب والفكر في دمشق في ٢٢ شباط (فبراير) ١٩٨٩ الى محاضرة تاريخية قيمة ألقاها المستعرب والسفير الاسباني بدمشق خيسوس ريوساليدو في مقر اتحاد الكتاب العرب ، حول تاريخ المسلمين في اسبانيا بعد حروب غرناطة ، ونزوحهم النهائي عنها عام ١٤٩٢ ليتفرقوا في دول المغرب العربي ، ولا سيما في المغرب الاقصى وتونس ، حيث استأنفوا نشاطهم الادبي ، وصناعاتهم وفنونهم ، وخاصة الفنون الزخرفية والتصوير والعمارة التي ابدعوا فيها أيما ابداع .

لقد تحدث المستعرب خيسوس ريو ساليدو بكثير من الدقة والتفصيل والحماسة عن آخر أيام العرب المسلمين في مملكة غرناطة بالاندلس ، وما عاناه سكانها ، الذين أبوا النزوح عنها ، من ضغوط

شديدة ، وظلوا يحتفظون بدينهم ولغتهم العربية مدة طويلة ،وهم الذين أطلق عليهم المؤرخون اسم « المدجنين » أو « الموديخار » ، وتعرضوا ــ نتيجة لهذا التمسك بالدين واللغة ــ الى مظالم محاكم التفتيش التي فرضت عليهم اعتناق الدين المسيحي عنوة وقهرا ، وقد تميز حديث ريو ساليدو بكثير من الحماسة والصراحة والاعتزاز بالتاريخ والتراث العربي الاسباني المشترك ، وهو يعتبر ان تاريخ اسبانيا المجيد قد انتهى فعلا عام ١٤٩٢ ، ولا يهمه ان يخالفه الآخرون في هذا الرأي.

* * *

ولد المستعرب الاسباني الشاعر خيسوس ريوساليدو في مدريد عام ١٩٣٧ ، ودرس اللغة العربية في جامعتها ، حتى أجادها حديثا وكتابة وترجمة . ونظرا لاتقانه اللغة العربية ، واهتمامه بتاريخ العرب المسلمين في اسبانيا ، فقد عين سكرتيرا للسفارة الاسبانية في عمان الاردن، وظل في هذا المنصب حتى عام ١٩٦٩ ، وفي عمان مثل له فريق من طلاب الجامعة الاردنية مسرحية بعنوان « الحرب » اخرجها له صديقه هاني صنوبر ، وبعد عودته الى اسبانيا عين مديرا للمعهد الاسباني العربي للثقافة في مدريد ، حتى اختير سفيرا لاسبانيا في دمشق .

مارس خيسوس ريوساليدو كتابة الشعر والمسرحية والبحوث التاريخية والادبية ، وترجم من العربية عددا من الكتب ، منها كتاب « الشريط الاسود » للمرحوم الدكتور عيسى الناعوري ، كما اصدر ثلاثة دواوين شعرية هي « زجل كتاب الحب » ١٩٧٠ ، و « ديوان الاشباح » ١٩٧١ ، و « مقامات » ١٩٧٤ ، تأثر فيها جميعا بالموشح والزجل الأندلسيين ، وبمقامات بديع الزمان الهمذاني ، وهذه الطريقة

كانت معروفة ـ كما يقول ـ في شعر الشعـراء الاسبـان في العصـور الوسطى من القرن الخامس عشر حتى القرن السابع عشر بشكل خاص.

كتب خيسوس ريوساليدو مقدمة لديوان « زجل كتاب الحب » عبر فيها عن اعتزازه بالتاريخ والتراث العربي الاسباني المشترك، وأورد ترجمات لبعض الموشحات العربية القديمة ، ولا سيما موشحات ابي بكر ابن زهر ، وبين مختلف أجزاء الموشح العربي والزجل ، وتحدث بكثير من الثناء والاعجاب عن الشعر العربي في الاندلس ، وبخاصة الموشح والزجل ، والفرق بينهما أن الموشح يكتب بالفصحى اما الزجل فهو موشح بالعامية ، كما تحدث عن مشاهير بعض أعلامهما في الاندلس ، وقال أن الموشح والزجل كانا وسيلتين للرقص والغناء واللهو معا، ولذلك كان للحب نصيبه الاوفر منهما .

وهو يؤمن بأن الغناء والرقص واللهو من العوامل التي تساعد الانسان على ان ينسى الشر والاذى اللذين يسيطران على حياتنا، وبالتالي فان الحب هو الذي يجمل الحياة ، ويمسح عن وجهها آثار الالم والتعاسة والكآبة .

ويفسر خيسوس ريوساليدو القصد من تسميته كتابه باسم « زجل كتاب الحب » بقوله : « ان الحب في اعتقادي هو المحرك الحقيقي لجميع الاعمال الانسانية ، بما فيها من شوق لله والطبيعة والكائنات والاشخاص » وهذه التسمية خلعت ظلها على كل قصيدة من قصائد الديوان الخمسين ، فكل واحدة تدعى « زجلا » : زجل العلم ، زجل الحب ، زجل الاستحمام ...

اما أثر الشعر العربي في هذه القصائد فأكثر ما يظهر في تكرار اللازمة في كل قصيدة ، ثم تجيء بعدها اربعة ابيات ، وهكذا ... مما

يشبه القافية التي تتكرر في البيت الاخير من كل مقطع ، راجعة الى قافية البيت الاول .

* * *

اما ديوان « الأشباح » الذي صدر في شهر كانون الاول (ديسمبر) عام ١٩٧١ فيضم مقدمة واحدى وخمسين قصيدة موزعة على سبعة اقسام أهمها : قصائد الجهاد ، وقصائد الحبيبة الغائبة ، وقصائد الحبيبة الحاضرة ... وهو يدعو كل قصيدة باسمها العربي Casida اعتزازا منه بكل ما يمت بصلة الى العرب ، والى تاريخ اسبانيا ، فهو يؤمن بأن الجزء الاهم من تاريخ اسبانيا ينتهي عام ١٤٩٢ ، عام خروج العرب نهائيا من الاندلس.

غير انه ينحو في ديوانه الثاني هذا منحى جديدا آخر ، هو ايضا من تأثير عربي اندلسي ، فقد نحا المنحى الصوفي ، اقتداء بالمتصوف العربي الاندلسي محيي الدين بن عربي الذي ولد في مدينة مرسية عام ١١٦٥ ، ولذلك يتحدث في المقدمة حديثا مليئا بالاعجاب بابن عربي ، وصوفيته وايمانه العميق بالله ، فهو يعتبره أول متصوف عربي آمن بالحلولية ، وكتب فيها ثلاث مئة عمل أدبي ، لانعرف منها اليوم غير نصفها تقريبا ، والم يعد المعلم لاسبانيا ، بل للمشرق حين غادر الاندلس ، واقام في دمشق حتى وفاته فيها عام ١٢٤٠ م ٦٢٨ هـ .

يتغزل الشاعر خيسوس ريوساليدو بالعزة الالهية على طريقة الصوفيين العرب ، ولا سيما محيي الدين بن عربي ، معلمه الاول ، وينظم بالخالق « الحبيب الغائب » او « الحبيب الحاضر » قصائد مليئة بالشوق والهيام .

* * *

اما ديوان « مقامات » الذي صدر في مدريد عام ١٩٧٤ ، فقد تضمن مقدمة وسبعة واربعين نشيدا قصيرا هي فصول الكتاب أو « المقامات » التي سجل فيها رحلته الخيالية مع الحب ، محاولا ان ينسج في ذلك على منوال مقامات بديع الزمان الهمذاني .

واذا كتب بديع الزمان الهمذاني مقاماته نثرا مسجوعا يتخلله الشعر ، فقد شاء ريوساليدو ان يجعل مقاماته شعرا منثورا ،وان يجعلها فصولا من رحلة حب خيالية رمزية التعبير الى حد الغموض .

يقول خيسوس ريوساليدو في رسالة خاصة كتبها لصديقه المرحوم الدكتور عيسى الناعوري بتاريخ ١٩٧٤/١٢/٩ حول « مقاماته » ... « لقد قرات منذ وقت غير بعيد مقامات بديع الزمان الهمذاني ، وأعجبت بها كثيرا ، وبالرغم من انني لا أملك قوة التعبير الجذابة التي يتحلى بها المعلم القديم ، فانني أغلقت الكتاب حتى شرعت استدعي اشباحي العائلية اللاعبة ، ووضعت القلم على الورق ، وانطلق الشعر دفعة واحدة من بداية الكتاب حتى نهايته ، أما مقاماتي فلا تتناول قصص مغامرات، بل حكايا حب ، لانني أعتقد أن الحب أكبر مغامرة في الحياة ، وهذه القصة الغرامية جاءت في طراز سريالي ، يجمع بين الشعور البريء والتخيلات والآمال التي لم تصبح بعد حقيقة واقعية » .

« هناك رجل وهناك امراة يبدآن رحلة غريبة ، لايعرف أحد الى أين يهربان فيها من شجون حاضرهما ، عبر الصحارى والطرقات العامة الى عالم أفضل من عالمنا ، وفي أثناء السفر يتذكران ماضيهما ، ويصبوان الى مستقبل يكون فيه مكان لحبهما المتبادل » .

« ان الاشعار تتأرجح بين التفاؤل والتشاؤم ، وتحتوي على قصص متنوعة تمتزج بذاكرة الشاب والفتاة العاشقين ... » .

كذلك قدم الشاعر لمقاماته بمقدمة قصيرة حاول فيها ان يعرّف القراء الاسبان بالمقامات العربية التي هي واحدة من اقدم الفنون التي عرفها الادب العربي ، وهي تجيء في نثر مسجوع بطريقة تثير الفضول ، وقد اعتاد الرواة أن يتلوها بشكل تمثيلي مسل . . .

بقي أن نقول ان قصائد الديوان الثالث تعج بالرموز الغامضة ، والشطحات الصوفية البعيدة المنال ، وهي انعكاس لتأثره الشديد بالمذهب الصوفي الذي ساد الفكر العربي حينا من الزمن .

* * *

ان وجود المستعرب والشاعر خيسوس ريوساليدو بيننا في دمشق كسب للادب العربي ، فماذا ترى ستلهمه هذه المدينة العريقة بتاريخها وحضارتها وأمجادها من قصائد ، وتمتق في ذهنه من أبحاث ، وهو الذي طالما تاق اليها ، وحلم بالعيش في ظلال آوابدها العظيمة ، ومع رواد فكرها وادبها . . . ؟ .

* * *

ملاحظة :

كتبت هذه الدراسة بالتعاون مع الشاعر ، وبالرجوع الى كتاب « دراسات في الآداب الاجنبية » للدكتور عيسى الناعوري ، الصادر في سلسلة « اقرأ » رقم ٤٢٤ عن دار المعارف بمصر عام ١٩٧٦ .

* * *

المحتوى

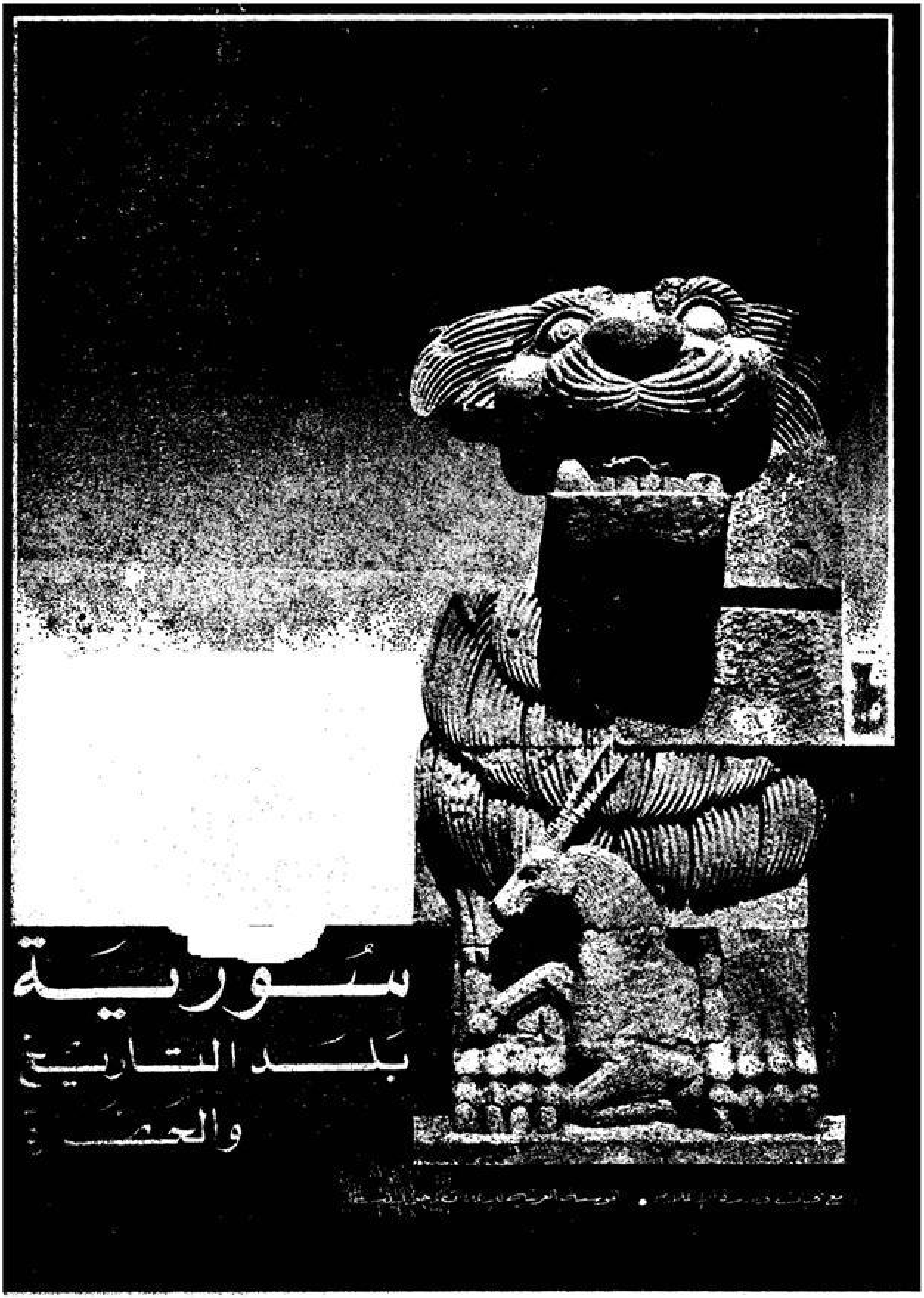
CONTENTS

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

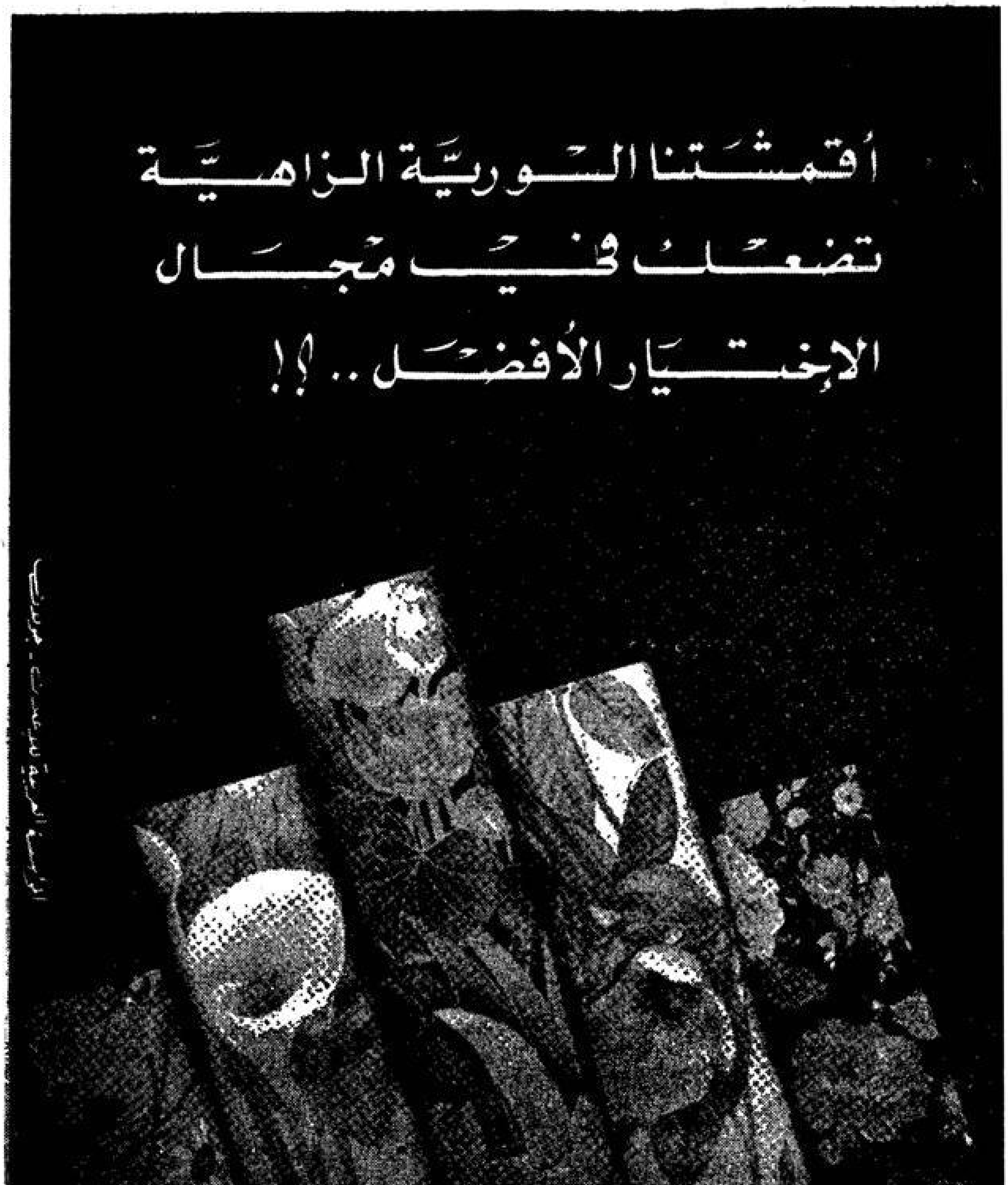
(Foreign Literature Quarterly)

No. : 63 — 64 — 17 — SPRING AND SUMMER 1990

Arab Writers Union — Damascus, Syria



سورية
بلد التاريخ
والحضارة


أقمشتنا السورية الزاهية
تضعك في مجال
الاختيار الأفضل .. !!


مِنْ أجلكَ ..
وَمِنْ أجلِهَا
وَمِنْ أجلِ الجَمِيع ..
نحنُ نحوّلُ أقطانَنا
إلى دفءٍ وَسَعَادَةٍ
دائِمَةٍ ..
المؤسسة العامة لحلج وتسويق الأقطان
سورية - حلب .. ص . ب ٧٢٩ - برقياً :
هاتف : ٣٩٤٩٥ - ٣٠٤٨٦

